



الاستعارة فى لغة السينما

تأليف : تريفور وايتوك

ترجمة : إيمان عبد العزيز

مراجعة : سمير فريد

المشروع القومى للترجمة

747



المشروع القومى للترجمة

الاستعارة فى لغة السينما

تأليف : تريفور وايتوك
ترجمة : إيمان عبد العزيز
مراجعة : سمير فريد

المشروع القومى للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد · ٧٤٧
- الاستعارة فى لغة السينما
- تريفور وايتوك
- إيمان عبد العزيز
- سمير فريد
- الطبعة الأولى ٢٠٠٥

هذه ترجمة لكتاب :

Metaphor and Film

Trevor Whittock

Published by the Press Syndicate of

the University of Cambridge

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel. : 7352396 **Fax :** 7358084.

تهدف إصدارات المشروع القومي للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة .

المحتويات

الفصل الأول

مقدمة

قال هتشكوك :

في بداية فيلم "الطيور" نرى "رود تيلور" في محل لبيع الطيور، إنه يمسك بطائر الكنارى الذى هرب، وبعد أن يعيده إلى القفص يقول لبتى هيردن : "ها أنا ذا أعيدك إلى قفصك المذهب يا ميلانى دانييل". لقد أضَفْت تلك الجملة فى أثناء التصوير لأننى شعرت أنها تضيف شيئا إلى تصوير شخصية ميلانى دانييل .. باعتبارها فتاة غنية لاهية وضحلة. وفيما بعد، عندما تهاجم طيور النوارس القرية، تتخذ "ميلانى دانييل" من كابينة التليفون الزجاجية ملجأ، وأنا أراها هنا كطائر فى قفص، غير أنه هذه المرة ليس قفصا مذهبا بل إنه قفص من البؤس ... إنه عكس للصراع الطويل بين البشر والطيور ، فالبشر هنا فى الأقفاص والطيور خارجها. وعندما أصور شيئا كهذا لا أكاد أتصور أن عامة الناس يمكن أن تلحظه .

قال تروفو:

على الرغم من أن الاستعارة لم تكن واضحة بالنسبة إلىَّ على الأقل – فالحق أنها مشهد قوى بشكل غير عادى[١] .

قال بول شريدر[٢] :

فى فيلم سائق التاكسى : كانت التيمة هى الوحدة، لذا نجد فى الفيلم استعارةً تجسد هذه التيمة وتعبر عنها. لقد كان السائق الذى يقود سيارة الأجرة فى فيلم سائق التاكسى هو التعبير الكامل عن الشعور بالوحدة فى المدينة ... إن الاستعارة بالغة الأهمية بالنسبة لأى فيلم .

قال جيمس ف. سكوت[٣] :

فى فيلم "الخريج" استخدم المخرج ضبابا خفيفا أبيض اللون فى مجموعة من المشاهد تحت الماء. حيث يفر بنيامين إلى قاع حمام السباحة فى بيت العائلة مؤديا شقلبات، ربما كى يهرب من مداعبات والديه وأصدقائهم. وبتبنى الكاميرا لوجهة نظره ينكشف العالم عن بقعة مظلمة، بقعة تومض إلا أنها باهتة، تهزها حركة المياه وتصطبغ بلون أخضر باهت مائل للاصفرار. وعلى حين تعكس استعارة الغوص انطواء بنيامين وانسحابه، فإن درجة اللون فى الصورة تشير إلى الثمن النفسى للهروب. لقد غطس هربا من تفاهات الطبقة الوسطى من سكان الضواحى باهتماماتهم الرخوة، كى يضع نفسه على غير هدى فى عالم مشوش من اللون الباهت والأشكال الغامضة .

فى هذه الفقرات يحدد مخرج وناقد سينمائى وكاتب سيناريو ما يعتبرونه استعارةً فى السينما. هل يعد استخدامهم لمصطلح يعتبر فى العادة مصطلحا أدبيا استخداما ملائما؟ أم أنه عند نقله إلى السياق السينمائى يصبح مجرد انحراف عن القاعدة؟ هل الاستعارة السينمائية مجرد استعارة، أو حتى هل توجد استعارة فعلا فى الأفلام؟

الحقيقة أن الاقتراح بوجود استعارة فى الأفلام السينمائية قد واجه اعتراضًا من جانب مجموعتين من النقاد: أولا من جانب نقاد الأدب الذين يرون أن التوسع فى مفهوم الاستعارة سوف يفرغه من أى قدر من الدقة. وثانيا من جانب المنظرين لفن السينما الذين يعتقدون أن مثل تلك التطبيقات إنما تنجم عن فهم خاطئ لطبيعة الفيلم كوسيلة تعبير فنى .

وبإمكاننا الاستشهاد بـ" و.ب. ستار فورد" كمعبر عن وجهة النظر الأولى إذ يقول : "إن الاستخدام الخاطئ لمصطلح الاستعارة كي يدل على الرمزية يحتاج منا أن نميز بين الاثنين، فكما بين س.ج. براون، تنتمي الرمزية إلى مجال الأشياء على حين تنتمي الاستعارة إلى مجال الألفاظ. ولا يعني هذا أن الألفاظ لا يمكن أن تكون أشياء، بل يعني أننا لا ينبغي أن نستخدم مصطلح الاستعارة فيما يتعلق بالتحويلات غير اللفظية، إذا أردنا أن نحتفظ له بمعناه، فما الذي يمكن أن يفهمه المرء من هذا الاستخدام التالي للاستعارة في نقد سينمائي مأخوذ من مجلة سبكتاتور عدد ١٤ أكتوبر ١٩٣٥ "هنا بينما يدق القس الجرس يستخدم السيد "و" واحدا من أجمل الاستعارات البصرية التي رأيتها على أي شاشة سينمائية. إن صوت الجرس يفزع طائرا صغيراً على غصنه ، وتتابع الكاميرا تحليق الطائر ودقات الجرس عبر الجزيرة من جانب التل، وفوق الغابة والسهل والبحر، نتابع رفرفة جناحي الطائر الصغيرين، والصوت المتلاشي" .

إن هذا المشهد يمكن أن يكون رمزية أو توازيا أو تناظراً أو أي شيء آخر عدا الاستعارة" (٤).

أما وجهة النظر الثانية فيلخصها كالفين بريلوك(٥)، يقول بريلوك: "انتقد عدد من الكتاب مجمل الفكرة المتعلقة بوجود الاستعارة في السينما على أساس صحيح إلى حد ما وهو أن الصورة الفوتوغرافية في الفيلم تعد تعبيرا حرفيا عن الموضوعات والأحداث. إن لهذه الموضوعات والأحداث معاني حقيقية تحول دون تأويل الصور تأويلا بلاغيا. وعلى هذا الأساس يشير كراكاور على سبيل المثال إلى أننا ينبغي أن ننظر إلى مشهد الآلهة في فيلم "أكتوبر" بوصفه "حشداً لا هدف له من الصور الدينية أكثر من كونه هجوما على الدين" ويذكر بريلوك كاتبين آخرين هما رودولف أرنهايم(٦) وجورج بلوستون(٧) على أساس أن هذين الكاتبين يقدمان اعتراضات مماثلة .

إن وجهات النظر تلك لا ينبغي أن تطرح جانبا بخفة. إنها تؤكد على العقبتين المزدوجتين اللتين تعترضان أي مسعى لتطبيق مفاهيم تقليدية على مناطق خبرة جديدة . فالمصطلحات التقليدية قد تصبح فضفاضة تماما ولا فائدة لها؛ كما أن استخدامها قد يؤدي إلى تصورات مسبقة تعوق إدراك التصور الجديد الذي تعبر عنه. ولكن هل من

سبيل آخر لدينا سوى استكشاف المجهول بمساعدة المعلوم، فى عملية تدخل تعديلا على ما نظن أننا نعرفه وتكشف ما لم نتوقع اكتشافه؟ الواقع أن البعض ينظر لهذه العملية – عملية استكشاف المجهول بمساعدة المعلوم[٨] – بوصفها العملية الأساسية للاستعارة. ويقدم تاريخ السينما وتاريخ النظريات المتعلقة بالسينما أمثلة على هذا المنهج. لقد جلب جريفيث تقاليد الميلودراما كى يؤسس المصادر الروائية لوسيلة التعبير الفنى الجديدة، تماما مثلما عدَّل أيزنشتين أساليب مسرح الكابوكى ومسرح مايرهولد من أجل صياغة الصورة والمونتاج[٩] كذلك فإن كراكاور يستعين فى تطويره لموقفه الواقعى بثقل الناقد الأدبى والمؤرخ الثقافى إيريش يورباخ، كما أن كريستيان متز يعتمد على علم العلامات لدى فرديناند دى سوسير ورونالد بارت. إذن فتناول الفيلم من زاوية مفهوم الاستعارة ليس موضعا للاتهام فى ذاته. وحتى لو استحال تفادى الخطر المزدوج المشار إليه آنفا، فربما أمكن تحقيق مكاسب معادلة له. فقد يكون من المستحسن إعادة التفكير فى مفهوم الاستعارة ضمن سياق أرحب، واستخدامه فى تحليل الفيلم قد يعود بالفائدة على تطبيقه فى مجال الأدب. كما أن أى مفهوم يعتقد أنه مفهوم رئيسى بالنسبة للخلق الفنى فى اللغة لا يمكن أن يكون غريبا كلية عن الخلق الفنى فى مجال آخر، بل إنه قد يلقى الضوء عليه. على أيه حال سوف يحاول هذا الكتاب التوسع فى استخدام الاستعارة بالسعى لاكتشاف أين وكيف يجوز أن ننسب الاستعارة للأفلام؟ وأتمنى أن تضيف هذه المحاولة بعض الاستبصارات إلى أفلام معينة وإلى الأعمال المتعلقة بـ"لغة الفيلم"[١٠] وكذلك العمليات نفسها التى تؤسس الاستعارة بوجه عام .

ومع ذلك، لازال السؤال مطروحا، لماذا الاستعارة؟ لقد أشرت إلى الأسباب بالفعل؛ فكثيرا ما يعتمد الناس على المصطلح عندما يناقشون الأفلام كما توضح ذلك الفقرات المقتبسة التى بدأنا بها هذا الفصل، مع أن استخدامهم للمصطلح كان فى أغلب الأحوال استخداماً غير محكم، وتناولهم له قد صادف اعتراضاً. وهو أمر يحتاج إلى إيضاح، كما ينبغى إظهار ما يعنيه ضمنيا قبل مواصلة الجدال. وفوق ذلك فإن نظريات الاستعارة وثيقة الارتباط بنظريات الخيال وبالعمليات والبنى التى يستخدمها الخيال. ودراسة الاستعارة تفضى من ناحية إلى علم النفس المعرفى واهتمامه

بالعمليات العقلية التى تشكل أساس الإدراك وتكوين المقولات العقلية، وتفضى من ناحية أخرى إلى علم البلاغة وإستراتيجيات الاتصال(١١). وهى موضوعات ذات أهمية أساسية لمنظرى فن السينما أو يجب أن تكون كذلك. أخيرا تعتبر دراسة الاستعارة السينمائية حقلا مهملا إلى حد ما بالمقارنة مع الحقول الأخرى. هذا بالرغم من، أو جزئيا بسبب، تلك الاتجاهات داخل نظرية الفيلم التى تعود فى منشئها إلى اللغويات الحديثة. وعلى الرغم من أنه لا يصح القول إن علماء اللغة البنيويين لم يطرحوا أفكاراً تلقى ضوءاً جديداً على البلاغة(١٢)، فإن معالجتهم للموضوع مخيبة للآمال بشكل عام. وما يجدر ذكره على الأخص الفشل فى التعامل مع خصوصية الاستعارة – أى تفرده فى المحتوى وطريقته فى تجاوز الشفرات المسلم بها من أجل التعبير عن معانٍ لا تسمح بها الشفرات نفسها(١٣).

ولقد كان علم العلامات أقل ملاءمة لمعالجة مثل هذه الموضوعات المتعلقة بالاستعارة فى السينما، كما آمل أن أوضح فيما بعد فى هذا الكتاب(١٤) ولهذا السبب ظلت الاستعارة السينمائية غير مكتشفة وغير مشروحة، وظلت تحديا وشركا.

ويحتاج الأمر لبضع كلمات حول جوانب المعالجة المتبعة فى هذا الكتاب من أجل تجنب أى سوء فهم من جانب القارئ . إن المعلقين غالبا ما يتعرفون على الاستعارة فى الأفلام حينما يقومون بتحليلها. ولذا فإننى فى تلك الأقسام من الكتاب التى ناقشت فيها استعارات سينمائية معينة لم أكتب فقط عن الاستعارات التى لاحظتها أنا نفسى، بل إننى استشهدت أيضا بما قاله نقاد سينمائيون آخرون. ويشير تنوع الاستعارات التى تبينها النقاد فى الأفلام واتساع مداها إلى أنه يندر وجود ناقد سينمائى واحد فشل فى ملاحظة وجود الاستعارة فى الأفلام .

ثانيا: ظللت على وجه الإجمال مقيداً بالأفلام الروائية وتجاهلت الأفلام التسجيلية وأفلام الرواد والأفلام التجريبية. إن اهتمامى الحقيقى يكمن فى الأفلام الروائية لا سيما تلك التى تكون الجدارة الفنية مطلبها الأصيل. وأتمنى أن ينطبق الجانب الأعظم مما أقوله على مجال أوسع من مجال الأفلام الروائية. فلا شك عندى فى إمكانية

تخصيص كتاب بأكمله لتناول الطريقة التى تستفيد بها الأفلام التسجيلية على سبيل المثال من الصور الاستعارية وكيفية استخدامها لحجج تعتمد على استعارات مستخدمة على نطاق واسع، غير أن هذا ليس هو الكتاب الذى اخترت تأليفه على الإطلاق .

ثالثا: يعالج هذا الكتاب الاستعارة نفسها بقدر ما يعالج الإمكانات البلاغية فى السينما . فالفيلم هو طريقة للكشف عن بعض تلك الخصائص الرئيسية للاستعارة التى يؤدى التركيز على وسائل التعبير اللفظية فى الأدب إلى المخاطرة بتجاهلها .

الهوامش

(١) Francois Truffaut, Hitchcock (London: Panther Books, 1969), pp. 356-60.

(٢) "Screen Writer: Taxi Driver's Paul Schrader," interviewed by Richard Thompson, Film Comment 12, no. 2 (March-April 1976), p. 17.

(٣) James F. Scott, Film: The Medium and the Maker (New York : Holt. Rinehart & Winston, 1975), p. 113.

(٤) W.Bedell Stanford, Greek Metaphor (Oxford: Basil Blackwell.1936), p. 95n.
الفيلم الذى تمت مناقشته هو Song of Ceylon, إخراج Basil Wright, and the review is Graham Greene.

(٥) Calvin B. Pryluck, "The Film Metaphor Metaphor: The Use of Based Models in Film Study," Literature/Film Quarterly 3, no. 2 (Spring I925) pp. 119-30.

(٦) Rudolf Arnheim, Film (London: Faber, 1933), p. 265.

(٧) George Bluestone, Novels into Film (Baltimore: The Johns Hopkins Press 1957), pp. 19-20.

(٨) على سبيل المثال ، John Middleton Murry : " (الاستعارة) هى الوسيلة التى نشبه بها المألوف بدرجة أقل بالمألوف بدرجة أكبر، وغير المعروف بالمعروف " :
Selected Criticism 1916-1957 (Oxford: Oxford University Press, 1967) pp .65-6.

(٩) See Nicholas Vardac, "Realism and Romance: D. W. Griffith," in Focus on D. W. Griffith, ed. Harry M. Geduld (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hell 1971), pp. 70-9; Yon Barna, Eisenstein (London: Secker & Warburg, 1973, chap. 3 and p. 132.

(١٠) See J. Dudley Andrew, The Major Film Theories (Oxford: Oxford University Press, 1976), pp. 129-31 and 235-6.

(١١) See, for example, Marcus B. Hester on "seeing as": The Meaning of Poetic Metaphor (The Hague: Mouton, 1967), pp. 181-7; and Winifred Nowottny. The Language Poets Use (London: Athlone Press, 1965).

(١٢) أفكر فى الاستخدام الساحر لتحليل شومسكين من أجل شرح الاستعارات الموسيقية .
see Leonard Bernstein, The Unanswered Question (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1976), chap. 3: "Musical Semantics."

(١٣) See Hester, Poetic Metaphor, p. 196.

(١٤) انظر أيضًا : J. Dudley Andrew, Concepts in Film Theory (Oxford: Oxford University Press, 1984),

لا سيما فصلي ٩ ، ١٠ اللذين قدما نقدًا للسيميوطيقا الحديثة والمعالجات البنيوية للسينما.

الفصل الثانى

مفهوم الاستعارة الشعرى

إن لغتهم هى بالأساس لغة استعارية، أى أنها تميز علاقات بين الأشياء لم تكن مفهومة من قبل وتجعل فهمها فهما أبديا

برس بيش شيلى(١)

عادة ما تعرف الاستعارة بأنها تقديم فكرة ما بلغة فكرة أخرى تنتمى إلى مقولة أخرى، بحيث إنه إما أن يتحول شكل الفكرة الأولى وإما أن تتخلق فكرة جديدة من اندماج الفكرتين. ومن الممكن تمثيل هذا الأمر رمزيا كالتالى :

أ + ب = أ (ب) أو أ + ب = س

ومنذ أن اقترح ريتشاردز المصطلحات الفنية، أصبح من المعتاد الإشارة إلى الفكرة الأصلية بمصطلح المشبه Tenor وإلى الفكرة الثانية المجلوبة لتعديلها أو تحويلها بمصطلح المشبه به Vehicle (٢) ومن الضرورى أن يتضمن الجمع بين الفكرتين أ + ب بعض التحويل فى الشكل وإلا فلن يكون ثمة استعارة، وبدلا من ذلك لن يوجد سوى تناظر أو تجاور بسيطين .

التناظر هو عملية استخلاص جوانب مشتركة بين حالتين متوازيتين ولكن مع بقاء الحالتين منفصلتين وبلا تغيير. إن مهندس تخطيط المدن قد يصف نظام المرور بمصطلحات شبكة الشرايين فى الجسم، ولن يكون التناظر صحيحا إلا حيثما توجد توازيات أصلية، وسيصبح محض تضليل أن يخلط مهندس التخطيط بين العوامل المتعلقة بإحدى المقولتين والعوامل المتعلقة بالمقولة الأخرى .

والتناظر هو الأساس لعدد كبير من الاستعارات – "التشابه فى التباين". وهو على وجه الخصوص أساس ذلك الشكل من الاستعارة المسماة بالتشبيه والذى يجذب الانتباه بوضوح إلى التناظر(٣). "إن حبيبتى مثل وردة حمراء، حمراء "هذا مثل ذلك". فى النموذج الشائع من الاستعارة يتم ببساطة حذف الألفاظ التى توضح المقارنة، ويتم فقط التلميح لوجود تناظر، ولكن على الرغم من أن لمثل تلك التشبيهات ولتلك الاستعارة جانبًا مشتركًا مع التناظر المحض، فإن طريقة عملهما مختلفة. ففى التناظر يتحرك العقل من العوامل المشتركة كى يمسك بإحكام بنقطة ما أو يتوسع فى حجة ما. وتكون العوامل المشتركة مؤسسة قبليا أى أنها مقبولة بشكل عام، أو يعتقد الناس أنها بحق الحقيقة الواقعة. وحيثما لا يكون هذا هو الحال يتهاوى التناظر. ولكن فى الاستعارة من نوع التشبيه يتحرك العقل من المشبه إلى المشبه به والعكس، محاولا أن يتبين أوجه الشبه. ما هو الشيء المشترك بين إنسان يحبه شخص ما وبين "وردة حمراء، حمراء" ؟

إن على العقل فى هذه الحالة أن يجد المعانى الملائمة. وتُحدث هذه المعانى التى يجدها العقل بدورها تحولا فى فهمنا للطرفين الأصليين.

ومن الممكن طرح هذه النقطة بطريقة مغايرة. ففى التناظر تقبل الرابطة بين الموضوع والمثل الموازى له حرفيا، وفى الاستعارة تفهم الصلة بين المشبه والمشبه به فهما بلاغيا.

ويرتبط التمييز بين الحرفى والبلاغى بالتفكير فى الاستعارة ارتباطا لا انفصام له. وينشأ الحرفى من الإخلاص للحرف. فالنسخة الحرفية هى تلك النسخة التى تنسخ بدقة الكلمات المستخدمة أصلا. ومع الوقت امتد هذا الإخلاص فى الترجمة إلى مجموعتين مختلفتين من الحالات، وهو الامتداد الذى يعد هو نفسه استعارةً(٤). فقد انتهى "الحرفى" إلى أن يستخدم فى سرد الأحداث فرواية ما حدث حرفيا هى رواية مخلصة للوقائع، لا تلونها ولا تحرفها. كذلك انتهى "الحرفى" إلى أن يخصص للاستخدام اللغوى. فالكلمات المستخدمة حرفيا هى كلمات موظفة بما يتفق مع قواعد النحو ويجب أن تفهم بمعناها المعتاد أو الأصلى. بالطبع ثمة علاقة متبادلة بين هذين التطبيقين "للحرفى" لأن ثمة علاقة متبادلة بين إدراكنا للأحداث ولغتنا.

وحتى يميز الملاحظ ظاهرة بصرية ما بوصفها وردة حمراء ينبغى أن يكون على علم بمقولتى الاحمرار والورد ، واللغة تعطى أسماء لمعظم المقولات التى لدينا، وعندما يتعلم الأطفال الكلام، فإنهم لا يكتسبون معرفة بمخارج الحروف وبناء الجمل والمفردات اللغوية فقط، بل إنهم يكتسبون أيضا معرفة بالمقولات التى يتخذها المجتمع لتنظيم خبراته وتصنيفها وإقامة روابط بينها، وتشير الكلمات فى استعمالها المعتاد أو الأولى إلى هذه المقولات، وعندما تستخدم الكلمات حرفيا، تبدو اللغة أكثر حيادية وأجدر بالثقة وأشد شفافية لأن الكلمات تكون فى هذه الحالة متفقة مع المقولات المسلم بها والمقبولة وهى مقولات يتم تداولها اجتماعيا، تربط أفراد المجتمع ببعضهم وتجعل الاتصال ممكنا(٥).

ومع ذلك فالمقولات المتعلقة بالمفاهيم والتصورات التى نكتسبها على هذا النحو لا تغطى جميع خبراتنا الواقعية، كما أنه لا يمكن تمثيل تلك الخبرات من خلال الاستخدام الحرفى للغة .

وربما أمكن توضيح هذا الأمر على أفضل وجه من خلال السلوك اللفظى للأطفال حينما لا يكون لديهم إلا حصيلة مفردات لغوية محددة، وبالتالى يكون ما لديهم من مقولات متعلقة بالتصورات محدودا. وهم يصادفون يوميا خبرات جديدة عليهم لا يملكون لها أسماء. ما الذى يفعلونه عندما يودون الحديث عن تلك الخبرات؟ إنهم يبتكرون استعارات. ينقلون (meta-phora) كلمة يعرفونها، ترتبط بمقولة يملكونها، لوصف شىء لا يملكون من أجله كلمة أو مقولة. بل إنهم قد يدهشوننا بلجوئهم إلى استعارة ما للحديث عن شىء لم تبتكر من أجله مقولة بعد، وهكذا يفسر صبى صغير سبب استحالة تحديد أى جزء من الكائن المهجن ذلك الذى ينتمى إلى سلالة معينة بقوله إن الكلب قد تم تكوينه بشكل متجانس، مثل هذا الامتداد للمعنى، مثل هذا النقل لمصطلح خارج الحقل الذى وضعه العرف فيه، هو استخدام بلاغى للغة. فلكى نصف مناطق من الخبرة غير متعينة، – تلك المناطق التى لا توجد لها مقولات محددة – علينا أن نلجأ إلى الاستعارة .

إذا كان هذا التفسير صحيحا، فسنجد له شواهد تدعمه فى تاريخ اللغة. إننا قد نتوقع حينما تتغير المجتمعات ويواجه الأفراد بخبرات جديدة، أن نجدهم يلجأون إلى

لغة تكون فى البداية لغة استعارية، ولكنها تصبح لغة حرفية حينما يتم التسليم بالمقولة وقبولها، وهذا ما يحدث بالفعل. إن الكثير من معاجمنا اللغوية تتكون من كلمات وتعبيرات هى الآن استعارات ميتة، ولكنها كانت ذات يوم ألفاظا جديدة منحوتة من استخدام سابق أو معدلة كى تصف ما هو غريب ومبتكر ولا اسم له، فلابد أن تعبير "ناطحة السحاب" كان ذات يوم وصفًا يعبر عن الرهبة ولكنه الآن مجرد اسم من الأسماء ، لقد أصبح الإدراك مصاغا فى مقولة، وذهبت الجدة وتلاشت الإثارة .

بمقدورنا الآن أن نعيد تعريف الفرق بين التناظر والاستعارة. إن التناظر يستلزم مقارنة حرفية فحسب، وتظل المقولات بلا تشويش. أما الاستعارة فهى بلاغية، فالمقولات تندمج وتتفكك بحيث يمكن التعبير عن معنى جديد، وإما أن يتمثل تأثير المشبه به على المشبه فى إعادة تنظيم المقولة المتعلقة بالمشبه، وإما أن يتمثل فى خلق شىء لم توجد من أجله مقولة بعد، وذلك من اندماج كل من المشبه والمشبه به.

يؤدى بنا هذا التفسير إلى القول بأن الاستعارة تولد على حدود الوعى الإنسانى – فى مكان تصادف فيه اللغة بعدم كفايتها والبنية العقلية للتصنيف بمحدوديتها، تصادف خبرات لم يتم استيعابها بعد. ويزيد الاعتراف الذى لا مفر منه بأننا لا نستطيع مجرد مناقشة طبيعة الاستعارة ولا العملية المتعلقة بها دون أن نلجأ بصراحة إلى لغة استعارية، يزيد من صعوبة مناقشة ما يحدث عند تلك الحدود.

كتب أرسطو يقول : "من الملائم اشتقاق الاستعارة ..... من موضوعات ترتبط ارتباطا وثيقا بالأشياء نفسها ولكنها غير واضحة مباشرة" وهذا يعنى أن المشبه والمشبه به يجب أن ينتميا إلى مقولات لا هى شديدة القرب من البعض ولا هى شديدة البعد، ولقد سمى الجهد المطلوب لاجتياز الفجوة بين المشبه والمشبه به بتوتر الاستعارة. والاستعارة الميتة هى تلك الاستعارة التى فقد فيها التوتر أو لم يبق منه إلا آثاره فقط، وذلك أن هذه الاستعارة قد أصبحت مقولة مسلما بها بذاتها. وفى بعض الأحيان يمكن لهذا التوتر أن ينشط بشدة كما فى حالة الاستعارات المختلطة غير المفهومة كقولنا " لم نترك حصاة لم نقلبها ونحن نسبر أغوار عنق الزجاجة" ، ويمثل اعتراض

د. جونسون الشهير على بعض نزوات الشعراء الميتافيزيقيين الذين جمعوا معا موضوعات متباينة، يمثل مقاومة القرن الثامن عشر للاستعارات ذات التوتر الشديد.

إن المناقشات التى تدور حول التوتر أو التنافر فى الاستعارة تجذب الانتباه إلى وجه من أوجه الاستعارة كانت فى كثير من الأحيان موضع انتقاد شديد. ألا تعد الروابط التى تربط المشبه بالمشبه به روابط تعسفية؟ والأسوأ من ذلك، ألا تعد المعانى البلاغية التى تولدها الاستعارة معانى مضللة؟ ألا تنشر الاستعارة روابط كاذبة وتضعف من إدراكنا للعالم الواقعى لأنه يتحدى المقولات التى نتلقاها وندرك عن طريقها خبراتنا؟ ربما كان هذا الخوف هو الذى يكمن وراء تصرف صمويل باركر سنة ١٦٧٠ عندما دافع عن قرار اتخذه البرلمان بمنع استخدام الاستعارات (المقيتة والمزخرفة)(٦) ، (أما الوجه المقابل لهذه الحجة فقد طرحه والاس ستيفنس عندما قال "إن الواقع هو كليشيه نهرب منه عن طريق الاستعارة)(٧) . إن اعتبار أن الاستعارات قد تكون خادعة هو تصور له معقوليته تماماً، فحتى الاستعارات الرصينة يمكن أن تبدو "كما لو كانت" تلعب معنا لعبة ما. ورغم ذلك فمن خلال لعبها الخيالى هذا بالتناظرات نتحرر من عاداتنا الجامدة فى التفكير. ويستطيع العقل أن يتصور الموضوع من جديد، ويمعن النظر فى جوانب جديدة له. وهذا هو السبب فى أن الكتاب الذين يتناولون موضوع الاستعارة يشيرون إلى قدرة الاستعارة على التجسيم، أو إلى تصويره المتعدد الأبعاد للموضوع(٨) . إن الاستعارة تفكك مفاهيمنا الثابتة من أجل أن يخلق استبصارات حية .

وهكذا فإن توتر الاستعارة يستلزم أكثر من مجرد فجوة بين المشبه والمشبه به . إنه يتضمن الجهد المبذول لتكييف طرقنا الحالية والمعتادة فى التفكير مع تلك الجوانب الجديدة والمدهشة التى تلقى الاستعارة عليها الضوء. فهو من خلال توتره يضع تلك السذاجات التى اعتدناها – والتى تمنحنا إياها مقولاتنا المسلم بها – موضع الشك(٩) .

يعنى تحريف الاستعارة للغة واعتداؤه على المقولات أنه لا يمكن أن يستخدم بدون شحنة انفعالية مصاحبة. وربما يفسر هذا الأمر السبب فى اعتبار الاستعارة فى كثير من الأحيان صورة بيانية معبرة انفعاليا.

لقد تم تقسيم الأدوات البلاغية منذ العصر الكلاسيكى إلى نوعين رئيسيين : المحسنات اللفظية Schemes والصور البيانية tropes. فى المحسنات اللفظية قد تحتفظ الكلمات بالمعنى نفسه الذى تتخذه فى الحديث المعتاد، ولكن يتم ترتيب نظامها بطريقة أكثر شكلية مما هو معتاد فى الخطاب الشائع، وفى الصور البيانية تستخدم الكلمات بمعان مختلفة عن المعانى التى تحملها عادة أو بمعانٍ إضافية. والكلمات فى المحسنات اللفظية قد تكون حرفية، أما فى الصور البيانية فدائما ما تكون بلاغية إلى حد ما. يعرف كوينتيلين Quintilian على سبيل المثال الصورة البيانية بوصفها "تغيير كلمة أو عبارة من معناها الأصلى إلى معنى آخر تغييراً فنيا"[١٠]

ومع ذلك فمن الضرورى أن نضع فى اعتبارنا أن المحسنات اللفظية والصور البيانية كثيراً ما تجتمع معا وأن المحسنات اللفظية نفسها يمكن أن تصبح أساساً للصور الاستعارية، ولقد اعتقد بعض الكتاب خطأ أن الاستعارة تعتمد على تحولات فى معنى الكلمات المفردة فقط. إلا أن المعانى الضمنية الاستعارية، على النقيض من ذلك، غالبا ما تتأسس من خلال وحدات نحوية أو بلاغية أوسع كما يوضح بإسهاب الشعر الدرامى لشكسبير[١١].

هناك الكثير من الصور البيانية التى تجمع بينها وبين الاستعارة خصائص مشتركة لدرجة أنها كثيرا ما تصنف على أنها استعارة. وهى تشمل المجاز المرسل synecdoche والكناية metonomy وترتبط هاتان الصورتان البلاغيتان ارتباطا وثيقا ببعضهما لاعتمادهما على التماس contiguity سواء فى الشكل أو الحدث. فالاسم الحرفى يستبدل باسم حرفى آخر يرتبط به عادة، وقد يكون المعنى الناتج حرفيا كما فى عبارة "ولتشارك جميع الأيدى فى رفع الماء من البئر بالمضخة" ولكنه كثيرا جدا ما يكون بلاغيا. فحين تقول : "أظن أن أسنانا جميلة قد أوصلتك إلى المنزل" فإن هذا القول أكثر من مجرد إشارة إلى غريم أو منافس . إنها ملاحظة مليئة بالتلميحات تخلق صورة كاريكاتورية .

فى العصور الحديثة أولى الكتاب الذين يكتبون عن الشعر عناية بالغة للكناية على وجه الخصوص، ولقد كان ثمة اختلاف حول علاقة الكناية بالاستعارة. وترى إحدى

وجهات النظر- وهى وجهة النظر التى يفترضها رومان جاكوبسون- أن الكناية تمثل مبدأ للتنظيم مختلفا عن الاستعارة[١٢] (وهى وجهة النظر التى سوف أجادل ضدها فيما بعد)، وثمة وجهة نظر أكثر تقليدية ألتزم بها، هى أن الكناية نوع من الاستعارة، وطبقا لهذا الرأى ثمة نوعان من الاستعارة : الاستعارة التى تربط بين الأفكار لما بينها من تشابه أو تناظر بلاغى (مثل التشبيه simile)، والاستعارة التى تربط بين الأفكار لما بينها من تماس (مثل الكناية).

والآن فإن مفهوم التماس قابل للتطبيق على مجموعتين مختلفتين من الحالات .

أولاً : ربما يكون التماس صفة للأشياء نفسها، وفى هذه الحالة يكون التعرف على كيفية ارتباط الأشياء أو بعض جوانبها مع بعضها البعض هو أساس الاستعارة؛ وذلك لأن الارتباطات تحدث فى الحياة اليومية .

ثانيًا: قد يشير التماس إلى تواجد الصور والعبارات معا فى الشعر. وعندما تجتمع تلك الصور وتتجاور فى سياق شعرى معين، عندئذ يمكنها أن تكتسب أهمية بلاغية. فى هذه الحالة فإن التنظيم السياقى يجعل المعنى الاستعارى ممكنا أكثر مما يجعله الارتباط قبل السياقى بين الأشياء .

وحينما نحصل على المشبه به الذى يحدث تعديلا فى المشبه وذلك من الارتباط قبل السياقى، بدلا من أن نحصل عيه من التجاور السياقى أو التشابه، فإن التوتر بين المشبه والمشبه به يكون أضعف؛ لأن الارتباط يكون أكثر توقعا غير أنه سيكون ثمة توتر ما، ولو لمجرد أن المشبه به يحل محل المشبه أو يحطمه، ودائما ما يعطى مثل هذا التحريف تأكيدا دلاليا خاصا، ويمكن لهذا التأكيد أن يكون شديد القوة ويفسر السبب وراء كثرة استخدام الكناية فى الشعر. ويبنى التوتر الاستعارى الكامل بواسطة مجموعة متنوعة من المشبه به تتلاقى من مختلف الزوايا عند المشبه نفسه. وهذه هى الطريقة التى يعمل بها على سبيل المثال الشعراء الأنجلو ساكسون الغامضون.

وتميل الكناية إلى أن تظل داخل نطاق عالم خطاب مفرد، ومن ناحية أخرى تربط الاستعارة بمعناه الضيق مجموعة من العوالم[١٣]، فليست المصطلحات المأخوذة

من مقولات مختلفة هى فقط التى يتم جمعها معا، بل إن التشابهات التى تربط بينها والتباينات التى تفصل بينها توضع بجانب بعضها كما لاحظنا، وهكذا فحتى أبسط استعارة من نوع التشبيه فيه تنسيق للأفكار مؤسس على التباين وتداعٍ للمعانى مؤسس على التناظر.

ولقد قام فيليب ويلرايت فى كتابه "الاستعارة والواقع" Metphor and Reality(١٤) باستكشاف هذا الجانب من الاستعارة. واقترح مصطلح استعارة مكنية epiphor لوصف عملية التأليف التى يحدثها التشابه ومصطلح استعارة تصريحية diaphor لوصف عملية التأليف التى تنشأ عن تجاور عناصر متباينة. وهو يرى فى كلتا العمليتين – العملية المتعلقة بالاستعارة المكنية والعملية المتعلقة بالاستعارة التصريحية – "جانبين من جوانب اللغة الشعرية مرتبطين ارتباطا جوهريا، ويساهمان فى إضفاء القوة والمعنى على جميع الاستعارات الجيدة"(١٥). ومع ذلك يركز ويلرايت على الاستعارة بالمعنى الضيق للكلمة. وفى اعتقادى أن العلاقة الداخلية بين العناصر يمكن أن تلعب دورا استعاريا فى الكناية وكذلك فى الاستعارة المرسلة .

والاستعارة المكنية فى نظر ويلرايت هى سبب التماس الذى يجعل العلاقة الداخلية ممكنة. هل يمكن تحقيق التماس بوسائل أخرى؟ نعم، عن طريق السياق الشعرى نفسه كما أشرنا. إن الصور لا توجد منعزلة بل إنها جزء من خطاب أوسع. ومثلما يصبح المشبه والمشبه به أكثر من مجرد مجموع أجزائهما، يمكن لتجاور الصفات أن ينصهر فى معنى أرحب غير متوقع. خذ على سبيل المثال بضعة أبيات من هذا الشعر :

التلميذ المنتحب بحقيبته المدرسية ووجهه

الصبوح، يزحف عندئذ مثل قوقعة

إلى المدرسة كارها.

ظاهريا تصف هذه الأبيات الشعرية ببساطة تلك اللحظة من يوم صبى، عندما يُغسل له وجهه ويُصرف إلى المدرسة. غير أن ثمة سخرية عميقة تظهر وراء الفكاهة .

إن التناقض بين الطاقة الحية الصافية التى يدل عليها تعبير "الوجه الصبوح" والإذعان المتذمر والكاره الذى يعبر عنه الشاعر فى الأبيات الأخرى، هذا التناقض يؤلف شيئا أكثر تعقيدا أو إرباكا: شعوراً بأنه من صميم طبيعة الأمور أن تشعر الحياة بالإحباط والقيد، حتى من جانب الاهتمام الذى ينشد رعايتها.

أ + ب = حـ

من الممكن الزعم بأن إيراد هذا المثال عن الاستعارة هو توسيع لمعنى المصطلح توسيعا لا لزوم له. وهى نقطة تناولها بعض الكتّاب ببراعة. غير أن خطورة إنكار أن لدينا هنا اتساعا فى المعنى راجعة إلى التجاور الذى ينجم عن الانتظام الكنائى، هذا الخطر أكبر بكثير من أى خطر آخر .

لقد توصل اللغويون إلى مفهوم الاستعارة الداخلى (الاستعارة التصريحية) عن طريق البحث فى كيفية اندماج المعانى معا لخلق رابطة أكثر تعقيدا، ولكن ثمة ميل إلى تصور الاستعارة بوصفها أداة لفظية أو تركيبية فحسب. وهذا بالضبط ما تفعله الصور البلاغية، ولكن من المؤكد أن الاستعارة حدث دلالى فبدون فهم معنى العبارات، وكيفية ارتباط المعانى ببعضها لا يمكن على الإطلاق تعيين العديد من الاستعارات، بل إن الثراء الشعرى قد تبخس قيمته. وتلك نقطة على درجة من الأهمية تسوغ تقديم أمثلة وإيضاحات محددة .

والمثال الذى اخترته مأخوذ من قصيدة وردزورث "النرجس البرى"

كنت أهيم وحيدا كالسحابة

التى تطفو عاليا فوق الوديان والتلال

عندما رأيت فجأة زحاما

حشد من النرجس الذهبى

بجانب البحيرة وتحت الأشجار

يتمايل ويرقص فى النسمات

طبقا لتقديرات الكتب المدرسية عن الاستعارات اللفظية يحتوى هذا المقطع الشعرى على بضع استعارات، والحقيقة أن ثمة تشبيه فى بداية المقطع (على الرغم من أنه لازال هناك بعض مدرسى البلاغة وغيرهم لا يعتبرون أن التشبيه ينتمى للاستعارة)(١٦)

كذلك تقبل كلمة "حشد" وبالمثل كلمة "يرقص" بوصفها استعارية. ولكن من وجهة نظر تلك الكتب المدرسية لا تعتبر كلمة "يطفو" استعارةً لأن السحب تطفو بالمعنى الحرفى للكلمة، وكذلك كلمة "زحام" لأن الكلمة قد تستخدم للتعبير عن أى عدد ضخم من الموضوعات، وكلمة (ذهبى) تصف ببساطة لون الزهور، كذلك فإن الأزهار تتمايل فى النسمات، أما عبارة "بجانب البحيرة وتحت الأشجار" فهى بكل وضوح وصف حرفى للمكان .

ومع ذلك فإن تركيز الانتباه على الحركة والمعنى فى الشعر يبدل هذه الصورة. إن التشبيه يبدو بسيطا تماما، إلى أن نسأل أنفسنا ماذا نقارن بماذا؟ هل يجب أن نقرأ البيت الأول كالتالى: "كنت أهيم ... شاعرا بوحدة كالسحابة التى"؟ أو نقرأه كالتالى "كنت، وأنا شاعر بالوحدة، أهيم كالسحابة التى ......"؟ من المؤكد أن البيت يوحى بتجول المتحدث عبر منظر طبيعى ريفى بلا هدف، غير أنه يوحى أيضا بوجود صلة بين إحساسه بالوحدة وإحساسه بالسحابة؛ فموقع كلمة وحيد فى البيت يفرض ذلك. ولكن لماذا ينبغى أن ننظر للسحابة على أنها سحابة وحيدة؟ هل لأنها السحابة الوحيدة فى السماء؟ ربما، لكن هذا ليس ما يؤكده البيت الثانى: "التى تطفو عاليا فوق الوديان والتلال" إن ما يتم التشديد عليه هنا هو البعد والعزلة عن عالم الأشياء. ويقيم الشاعر تعارضًا بين هذه الوحدة وبين الانغماس فى الحشد. ينتهى البيت الثالث بكلمة زحام ويُحتفظ بالتفسير ويؤَجل نتيجة للدهشة المكثفة التى تسببها كلمة "حشد" قبل اكتشاف عبارة "النرجس الذهبى" والنتيجة هى إضفاء الحياة على هذا الارتباط (بين كلمة حشد وعبارة النرجس الذهبى) وإيجاد رابطة بين العناصر الطبيعية تجعلها الأبيات الشعرية التالية أكثر وضوحا :

تتراقص الأمواج بالقرب منه، لكنه

يفوق الأمواج المتلألئة فى طربه

لا يملك الشاعر إلا البهجة

بالقرب من تلك الصحبة المرحة .

ما إن نتعرف على المضمون الأساسى – وهو أن الإحساس بالانتماء إلى الحياة فى الكون يحرر الطاقة ويطلق المرح، ويحمينا من اللاجدوى الناجمة عن العزلة والتى قد تكون مريحة ولكنها لا مبالية – حتى يتضح أن كل العلاقات التى وصفت بالتفصيل فى القصيدة ينبغى أن تفهم بلاغيا مثلما تفهم حرفيا. إن عبارة "التى تطفو عاليا فوق الوديان والتلال" تصف شرود الذهن بقدر ما تصف ظاهرة فيزيائية وتهيئ لتلك الأمزجة الانعزالية التى يصورها الشاعر بعد ذلك فى قصيدته بعبارة "بمزاج خاو أو كئيب". بل إن عبارة "بجانب البحيرة وتحت الأشجار" التى تبدو للوهلة الأولى ذات معنى حرفى، يمكن الآن النظر لها بوصفها استعارةً تكاد تعمل لا شعوريا.

إذن فالأبنية والأدوات التركيبية أو البلاغية ليست كافية لتمييز الاستعارة، إنما تفعل ذلك دلالات السياق. يترتب على ذلك أن البحث عن استعارة فى قصيدة شعرية ليس مسألة تحديد موقع علامات لفظية من نوع خاص، بل مسألة فهم أنماط المعنى المرتبطة معا بعلاقة متبادلة، وهذا فى جوهره هو العملية الشعرية نفسها. يستشهد فيليب ويلرايت فى مناقشته للمسألة نفسها بما قاله كولريدج عن القوة التشكيلية الخلاقة للشاعر، كما يقتبس ملاحظة ت . س إليوت الشهيرة حول الطريقة التى يتمثل بها عقل الشاعر الخبرات ويدمجها.(١٧)

يكتشف الشاعر من خلال ارتباطه باللغة تلك الكليات المندمجة ويبديها للعيان. وعلى القارئ بدوره أن يبدأ من النص اللفظى من أجل أن يكتشف أنسجة المعنى المتأصلة فيه، والوقت الوحيد الملائم للتفكير فى الاستعارة كأداة فحسب هو الوقت الذى

ينجذب فيه الانتباه إلى ترتيب لغوى خاص يمهد للإدماج الشعرى للمعنى. إذا ما وضعنا هذا الأمر نصب أعيننا ولم ننس المغزى المهم للسياق الدلالى، قد يكون من المفيد أن نشرع فى مناقشة الاستعارة فى علاقتها بالأدوات البلاغية. وثمة ثلاث من هذه الأدوات البلاغية تسمح بتنويه خاص ولو بسبب درجة التداخل بينها وبين الاستعارة. وتلك الأدوات هى الصورة والرمز والمعادل الموضوعى .

يعرف عزرا باوند الصورة image بوصفها "تلك التى تدخل تعقيدا فكريا وانفعاليا فى لحظة معينة"، ولقد أشار بعض النقاد إلى أن هذا التعريف هو فى الواقع وصف للاستعارة، لا سيما الاستعارة الداخلية (استعارة تصريحية).[١٨] ومع ذلك فمن الطبيعى اعتبار الصورة أكثر غموضا وشمولا من ذلك كأى تعبير يتضمن خصوصية حسية ملحوظة. وكما يوحى الاسم، لابد من أن الصور البصرية هى التى وردت على الذهن أولا، غير أن الصور أصبحت تعنى فى كتابات نقاد الأدب الآن "الصور" اللفظية المستمدة من أى حاسة من الحواس. (عندما أكتب عن السينما سوف أستخدم هذا المصطلح بمعنى مختلف ولكنه معنى خاص سوف أعرفه فى الوقت المناسب)، ويعد تصنيف الصور فى النقد الأدبى أكثر اتساعا من تصنيف الاستعارة، وهو يدمج معظم أنواع الاستعارة بسبب جمالها كتصوير حسى. وتتداخل الصورة مع الاستعارة بطريقة أخرى؛ فكليهما يستلزم مواقف تجاه المادة التى يستوعبانها وتعليقا عليها.

ويعبر س. دى لويس عن ذلك بهذه الطريقة: إن الصورة الشعرية فى أبسط تعبيراتها هى صورة مرسومة بالألفاظ. وقد يخلق النعت أو الاستعارة أو التشبيه صورة، وقد تقدم لنا الصورة فى عبارة وصفية تماما بحسب الظاهر، إلا أنها تنقل لمخيلتنا شيئا أكثر من مجرد الانعكاس الدقيق للعالم الخارجى. ولذلك فإن كل صورة شعرية هى إلى حد ما استعارية. إنها تطل من المرآة التى لا ترى فيها الحياة وجهها، بل ترى بالأحرى جانبا من حقيقته. ولا يهدف الفن فى نهاية الأمر إلى إعادة إنتاج الواقع بل إلى فهمه. إن الصورة والاستعارة هما طريقتان مرتبطتان لتجسيد المعنى[١٩].

ربما تصورنا الرمز Symbol بوصفه فرعًا من الاستعارة أظهر خصائصه المميزة. ومن الطبيعى أن يكون له مشبه ومشبه به مثل الاستعارة، إلا أن معالجته لهما مختلفة.

والمشبه به فى الرمز يكتسب تأكيداً أعظم، بينما يحجب المشبه دائما أو يكون مراوغا فى العادة. ويتحقق هذا الوضع المتضخم للمشبه به جزئيا عن طريق إضفاء التجسيد عليه، وجزئيا عن طريق الإبقاء على معناه الحرفى مع إيحاءاته البلاغية[٢٠]. بهذه الطريقة يتم إظهار المشبه به كمثال حرفى، كإمكانية من بين إمكانيات عديدة، على مبدأ أكثر شمولا - كما فى قصيدة "النمر" لبليك حيث يبدو الوحش فى الغابة كأحد الأمثلة على وجود طاقه تدميرية أعظم. وفى العادة لا يكون المبدأ الأشمل محددا، غير أن المعانى البلاغية التى يتخذها المشبه به ترمز إلى ما يمكن أن يكون عليه هذا المبدأ، فلكى يكون الرمز ناجحا ينبغى أن يكون المشبه به غنيا بظلال المعانى البلاغية، وتتراكم ظلال المعانى هذه بطريقتين : أولا: عن طريق التنامى الثقافى، مثلما يحدث عندما يكون موضوع ما منغرسا بعمق فى أساطير مجتمع أو يكون ذا تاريخ طويل فى الاستخدام الفنى، وثانيًا: عن طريق سياسة مدروسة من جانب الشاعر تجعل السياق الذى يوجد فيه المشبه به يدعم هذا المشبه به بالتداعيات البلاغية. ومن الطبيعى أن تكون الاستعارات عابرة فى القصيدة الشعرية، فما إن يتحقق تأثير الاستعارة حتى يواصل العمل طريقه نحو استعارات أخرى، أما الرموز فإن لها استمرارية أكبر، لأنها ذات جذور فى الثقافة، أو لأنها نقطة التقاء عدة خيوط مجدولة فى العمل، وهذا ما يفسر أيضا لماذا يكون المشبه فى كثير من الأحوال مراوغا؛ إذ إنه لا ينبغى أن يفى بثراء التداعيات البلاغية فقط، بل إنه إذا ما كان المعنى الحرفى للمشبه به هو مثال من الأمثلة التى يشملها المشبه فلابد أن يكون للمشبه بعد حرفى أيضا. وتخلق الصعوبة المتعلقة بالمواءمة بين تلك الحالات المختلفة ذلك التوتر المميز للرمزية. بل إنها تفسر أيضا لماذا يكثر اللجوء للرمزية حينما يجاهد الشعراء للتعبير عن معنى حقيقة مفارقة ما لا تستطيع أشياء هذا العالم سوى أن ترمز لها.

كان ت . س. إليوت هو الذى صاغ تعبير المعادل الموضوعى **objective Correlative** ولكن ثبت أن التعريف الذى أعطاه له غير كافٍ. كتب إليوت يقول: إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن الانفعالات فى صورة فنية هى إيجاد "معادل موضوعى"، بمعنى آخر مجموعة من الموضوعات أو المواقف أو سلسلة من الأحداث التى تصبح هى الصيغة

المعبرة عن ذلك الانفعال الخاص، بحيث إنه عندما تعطى الوقائع الخارجية التى لابد وأن تنتهى بخبرة حسية، يثار الانفعال على الفور"(٢١)

إن هذا التعريف فضفاض وغير دقيق بالمرة. فأى شيء تقريبا فى العمل الفنى يمكن أن يكون طبقا لهذا التفسير "معادلا موضوعيا"، والاختبار الوحيد للإدراك فى هذه الحالة هو إثارة انفعال خاص. كما أننا ينبغى أن نتشكك فيما إذا كان الفن يثير الانفعال بهذه الطريقة النقية والمنعزلة التى لا تطالها الأفكار والأحكام والقيم. إن تعريف إليوت يعانى من عيوب النظرية التأثيرية التى يعتمد عليها. ورغم أنه من الصواب معارضة التعريف، فإن نبذ عبارة بارزة وموحية كهذه يبدو أمرا مؤسفا. غير أنه من الممكن استخدامها بطريقة أكثر ملاءمة. فكثيرا ما يحدث أن يصطبغ شيء معين فى المسرح والرواية وفى الأفلام بمغزى خاص، لدرجة أنه فى كل مرة يظهر فيها هذا الشيء يرد على الخاطر ذلك المعنى المرتبط به (بما فى ذلك المعنى التأثيرى) فالمنديل مثلا فى فيلم أوثيلو othello مثل ينطبق على هذه الحالة. وليس لهذه الأداة البلاغية اسم، رغم أنه أحيانا ما يشار إليها باسم الرمز ولكن ليس بدقة أو بدون تشويش ، وأنا أوكد أن مصطلح المعادل الموضوعى هو عنوان ملائم لهذا الموضوع، وسوف أستخدم فيما بعد هذا التعبير.

مع افتراض أن موضوعاً ماديا يتناوله الفنانون يمكن أن يكتسب معنى مجازيا، قد نسأل أنفسنا هل تخضع المحسنات اللفظية والصور البيانية الأخرى بالإضافة إلى تلك التى ذكرناها بالفعل للاستخدام الاستعارى؟ أعتقد أنها جميعًا يمكن أن تخضع لذلك الاستخدام، غير أننى أود أن ألفت النظر إلى عدد قليل منها وهو ما سوف يثبت فى النهاية أن له أهمية خاصة عندما نناقش الاستعارة السينمائية .

سأشير أولا إلى الإطناب hyperbole . إن هذه الاستعارة يمكن أن توصف بأنها تعديل نشأ خلال تحريف، فالمشبه يقدم من خلال مشبه به ما هو إلا صورة مشوهة من المشبه ويطبع تشوهه عليه .

ثمة استعارة أخرى وهى التى نميزها بعنوان "كسر القاعدة .rule disruption " فى هذه الاستعارة يتم تحطيم صورة تركيبية ما أو شفرة سابقة أو عرف سابق (كالاتساق على سبيل المثال)، غير أن هذا الأمر يحدث بطريقة يتطلب فيها الانحراف عن المعيار تفسيرًا لا يمكن أن يقدمه سوى المعنى الاستعارى. ولقد لقى هذا النوع من أنواع الاستعارة مؤخرا كثيرا من العناية بسبب الاهتمام الذى أولاه اللغويون المحدثون للأبنية والتحول فى الأشكال .[٢٢]

ليست هناك قيود على إبداع الفنانين حيثما يبدءون فى بناء الاستعارة. ومن الحماقة محاولة تحديد جميع الطرق التى يمكن تخيلها لبناء الاستعارة. ولكن يجدر بنا لفت الانتباه لنوع آخر من الاستعارة يرتبط بحيلة لغوية شكلية؛ لما له من إمكانية بارعة، وفوق ذلك فإن هذا النوع من الاستعارة لم يحظ من جانب علم البلاغة التقليدى سوى بقدر ضئيل من الاهتمام على الرغم من شيوع استخدام الشعراء له، ويبنى هذا النوع من الاستعارة عن طريق ما يمكن أن نسميه الجرْس – أى خلق نوع من التكافؤ الكاذب – ولكى نخلق استعارة تصريحية (وهى تجاور ذو معنى من الناحية الاستعارية لفكرتين مختلفتين) نقوم ببناء استعارة مكنية (وهى جمع لفكرتين من خلال التشابه)، وذلك عن طريق ما يمكن تجاوزا أن نعتبره تطابقات صوتية أو تركيبية أو دلالية. ويعتبر السجع والترديد الإيقاعى والتورية أمثلة على جمع عناصر متباينة من خلال توافق صوتى ما، ويمكن أن يبنى هذا النوع من الاستعارة نحويا من خلال تكرار أبنية العبارات – وهو ما يسمى أحيانا التوازى، أو من خلال الاقتباس الذى يجاور عمدا بين سياقين مختلفين. وأحيانا يتم بناؤه من أجل الشكل أكثر من أى سبب آخر، وهو عندئذ لا يكون سوى محسن لفظى. غير أنه يمكن أن يصبح صورة بيانية عندما ترتبط الأفكار ببعضها تماما بحيث تتفاعل مع بعضها وتولد معنى استعاريا جديدا. ويقدم هذا النوع للشاعر إستراتيجية رفيعة المستوى .[٢٣]

ومع ذلك لا ينبغى أن نعتبر الصور البيانية مجرد أدوات بلاغية منعزلة؛ إنها تعمل فى ارتباط مع بعضها البعض ومع العناصر الأخرى فى العمل. وهذا ما يصل بى إلى

نقطة أساسية. إن المعانى البلاغية فى الفن تدمج لتشكل مجموعة جديدة متألقة، والأنماط تندمج لخلق أبنية أكبر، والأجزاء المكونة تكون دائما متحدة فى كليات ذات معنى. وليست الاستعارة مجرد عنصر فى هذه العملية: إن العملية نفسها هى واحدة من التحويلات الاستعارية. إن الفن بحكم طبيعته ذاتها هو كما يقول كوليردج تشكيلى توحيدى – أى استعارى .

بالطبع ينبغى أن يكون هذا القول مشروطًا كى لا يبدو الادعاء بالاستعارة قولا فضفاضا، وحتى لا يتسع المصطلح فى معناه متجاوزًا أية فائدة عملية. وكما أن هناك محسنات لفظية وصورا بيانية بخلاف الاستعارة تستخدم من أجل تنظيم المعانى الفنية، فهناك أيضا طرق غير استعارية لدمج الأنماط patterns فى كل أكبر. من بينها الحبكة والتيمة والأسلوب ووجهة النظر السردية، ولكن حتى هذه الطرق يمكن أن تتطلب مقدما خلق روابط استعارية وذلك عندما تستلزم عمل مقارنات، أو إدراك التشابه فى التباين، أو إلقاء الضوء على حدث من الأحداث من خلال رؤيته مجسما فى ضوء حدث آخر. لقد فقد هاملت والده وهو فى سعيه وراء الثأر يتظاهر بالجنون. وليرتس يفقد أباه ويواصل الانتقام بتهور وبجنون تقريبا. وأوفيليا تفقد أباها وتصاب بجنون حقيقى. وفورتنبران يفقد أباه ويشبع غروره بغزو قطعة أرض "لا تستطيع جموع من البشر أن تتنازع عليها". ألا تدخل الاستعارة المكنية والاستعارة التصريحية فى تأمل تلك الارتباطات وفحواها؟

وعندما تنفخ الحياة فى تمثال هرميون فى قصة "حكاية الشتاء" ألا يخلى الإقناع الدرامى مكانه للدور الاستعارى الذى تلعبه القوة الأخلاقية. وماذا عن مسألة العمى، المادى والمعنوى، الذى يربط الحبكة والحبكة الفرعية فى مسرحية "الملك لير"؟ إن نقاد القرن العشرين قد بدءوا وهم يفسرون تعقد مسرحيات شكسبير فى الحديث عنها بوصفها "استعارات موسعة" [٢٤] . إن هذاالقول يتضمن اعترافا بأن للأعمال الفنية المعقدة طبقات من المعنى. وأن الطريقة الحاسمة لحمل إحدى الطبقات على الأخرى إنما تستلزم توحيدا استعاريا. إن الكتّاب يشيدون أعمالهم بانتظام بواسطة الاستعارة عند كل مستوى .

وعلى ذلك فإن قراءة قصيدة شعرية أو مسرحية أو رواية هى عملية مواصلة الاكتشاف، حيث تتولد من المعانى معان أخرى، وحيث تبدو الأبنية البلاغية وهى تشيد أبنية بلاغية إضافية. وعند كل مرحلة تؤدى التجليات الاستعارية إلى اندماجات وتوسعات جديدة. وهكذا فثمة هرمية ملازمة للروابط الاستعارية داخل نسيج الأعمال الفنية.

إن العمل الفنى يجذب الانتباه إلى تباينه عن العالم الخارجى عن طريق الإتقان الشديد للشكل، وعن طريق طبيعة المادة المشكلة – سواء كانت لغة أو شيئًا آخر – ومع ذلك فلمجرد أن العمل الفنى كثيرا ما "يحاكى" مظهراً ما من مظاهر العالم، فإنه أيضا يجذب الانتباه إلى تشابه ما بينه وبين العالم. التشابه والاختلاف. إذن فعندما نأخذ فى الاعتبار علاقة العمل الفنى بالواقع الذى يتناوله فإننا نعود مرة أخرى إلى علاقة استعارية. إن أقصى استعارة ينبغى على القارئ أن ينجزها لنفسه هو فهم كيف يعدل المشبه به من المشبه ويحول شكله، وتلك هى خبرة القارئ بالعالم المعاش.[٢٥]

لقد أكدت العصور المختلفة، بتطلعاتها واهتماماتها المختلفة، خصائص مختلفة للاستعارة وتشمل الاستخدامات الرئيسية المنسوبة للاستعارة ما يلى:

١- **الزخرفة:** يتصور هذا المنحى الاستعارة بوصفها زينة، مجرد تنميق فى الأسلوب يعطى معنى سطحيا، ويفترض دائما أن المعنى الحرفى أكثر أهمية من المعنى البلاغى. ومن المعتقد أن الاستعارة المقصودة على هذا النحو تلعب فى أحسن الأحوال دورا تافها فحسب وفى أسوا الأحوال ينظر إليها على أنها مضللة؛ إنه يصرف انتباه الناس عن الفكر الواضح والعقلانى بسبب تداعياته وبسبب تشوش المقولات، وينبع هذا الموقف من الاستعارة من علم بلاغة – يقوم بفرض قواعد من أجل الحديث الشعبى ومن أجل الخطاب الواضح ولا ينبع من علم بلاغة – نشأ كأساس للتعبير الشعرى. والنظرية الفلسفية التى تدعم هذا الموقف من الاستعارة هى الوضعية. وفى الشعر الذى يولى اهتمامه الرئيسى للمعنى الحرفى، كثيرا ما تقدم الاستعارات الزخرفية بشكل غير مباشر أمثلة أو إيضاحات على التأكيدات المعممة.

٢- **التأثير الانفعالى :** إن أبسط الادعاءات التى تقدم هنا هى أن الاستعارات تهب الحيوية والتألق للمقال العقلانى. وهذا على الأقل اعتراف بأن الاستعارة تمنح

العينية التصويرية أو الحسية. غير أن معظم الذين كتبوا عن الاستعارة ومن بينهم أولئك الذين يرتابون فى لاعقلانيته، يؤكدون على القوة الانفعالية للاستعارة. وإذا ما كنا قد تناولنا هذا الوجه من الاستعارة أو سوف نتناوله إجمالا ؛ فذلك لأن ثمة إجماعا فعليا على الاعتراف بالقدرة الانفعالية للاستعارة.

٣- **الإيجاز:** لازال هذا التناول يؤكد على المعنى العقلانى والحرفى ولكن فيما يتعلق بالاستعارة من حيث إنها تقلص سلسلة من التعبيرات المعقدة فى صورة واحدة موجزة، ولا يؤكد النقاد الذين يتبنون هذه الرؤية فيما يتعلق بالاستعارة على المعنى الجديد الذى قد يندمج فى الاستعارة، بل يعنون بالأحرى بالعناصر المكونة التى تشترك فى تكوين الاستعارة، وتميل إلى هذا الاتجاه مناقشة وليام إمبسون للاستعارة فى كتابه "بناء الألفاظ المركبة" [٢٦] " The Structure cl Complex words "، وكذلك الكثير من تحليلاته المصاحبة لهذه المناقشة، ولقد أعطى علماء اللغة البنيويون منحى جديدا لهذا التناول عن طريق النظر إلى الاستعارة بوصفه معالجة وتلاعبا فى البنية السطحية يحدث سلسلة من الجمل الخبرية فى البنية العميقة[٢٧]، ورغم ذلك فإن النقطة التى ينشأ بشأنها خلاف فى أغلب الأحوال هى: هل من الممكن أن تنحل الاستعارات بهذه الطريقة وأن ترتد معانيها إلى مجموع أجزائها المكونة؟

٤- **تسمية غير المسمى:** يتصور هذا التناول الاستعارة بوصفها تعويضاً إبداعيا عن أوجه قصور فى اللغة. فالاستعارة بتقديمها لموضوع ما بلغة موضوع آخر، لهى قادرة على تمييز خصائص معينة فى الموضوع الأول لم تبتكر من أجلها مصطلحات بعد، وأحيانا ما تستطيع الاستعارة أن تقوم بذلك؛ لأن التصور الذى نستمد منه المشبه به يشتمل على معان متميزة إذا ما طبقت على المشبه فإنها توضح حقائق جديدة عنه (ناطحة السحاب). وعلى وجه العموم، فإن هذا التناول يتفق مع رؤية للغة تؤكد مدى اعتمادها على الاستعارة من أجل تطورها ومن أجل اكتسابها لكلمات جديدة (مثل ناطحة السحاب).

ومن التنويعات على هذا الاستخدام، استخدام الاستعارة عوضا عن كلمة لا يمكن ستخدامها بسبب البذاءة أو التجديف أو التحريم السياسي. وتقع مسئولية تحديد وضوع التحريم على القارئ (فى أيام سريان قانون هيس كان على مخرجى الأفلام ن يبرعوا فى إيجاد تعبيرات ملطفة عن الفعل الجنسى)

٥- **تسمية غير القابل للتسمية** : يفترض *التناول السابق* أن ثمة مقولات معينة بس لها أسماء وأن الاستعارة تساعد فى تسميتها، كما يفترض هذا التناول أنه دائما ا يحدث أن تقع بعض الخبرات فيما بين المقولات أو فيما وراءها. وأنه لا يمكن التعبير ن تلك الخبرات إلا بواسطة الاستعارة، وأية خبرة تستلزم التعبير عنها بمقولة تخص خبرة خرى ينطبق عليها هذا القول، وعندما يؤكد هذا التناول على قدرة الاستعارة على القبض لى الخبرة الخاصة والفطرية فإنه يميل نحو الذاتية، وعلى أية حال فإن هذا التناول مثل المثالية ، أى الاعتقاد بأنه ثمة منطقة من الوقائع خارج نطاق الإدراك المعتاد لا يمكن اكتشافها إلا بواسطة البصيرة أو الإلهام. والمدافع الرئيسى عن هذا الرأى ى الكتابات النقدية المكتوبة بالإنجليزية هو كولريدچ، والواقع أن وصفه للخيال الثانوى ـو نظرية فى الاستعارة، وفى الشعر الرومانسى وما بعد الرومانسى ثمة ميل نحو دمج لاستعارة بالرمزية، وهو أمر له مغزاه، ولا شك أن هذا التناول يؤكد على تفرد الاستعارة ، ى أن ما يعبر عنه غير قابل للترجمة إلى كلمات أخرى.

٦- **اجتذاب إبداعية القارئ** : يؤكد هذا التناول الجهد المطلوب لاكتشاف علاقة لاغية تبرر جمع عناصر متباينة. ويمتلك الشاعر موهبة خلق روابط واختيار لاستعارات التى تظهر تلك الروابط. وعلى القراء الذين يصادفون تلك الاستعارات، اكتشاف لروابط التى تربط المشبه بالمشبه به، وبقيامهم بهذا يصبحون شعراء بالإنابة. وبسبب حتمال وجود أكثر من علاقة واحدة تربط المشبه بالمشبه به، ولأن على القراء إيجاد لروابط من واقع خبراتهم الخاصة، فثمة درجة من الحرية والخلق الجديد فيما يقومون ه، تفترضها هذه الرؤية. إن هذه النظرية فى كيفية عمل الاستعارة تنطوى على تناقض. الشاعر أولا يحتال على القراء بإنشاء الاستعارة، ولكن القراء بإكمالهم" الاستعارة، أى بتقديم

المعانى المطلوبة طبقا للشروط اللغوية للاستعارة، إنما يقدمون إسهامات من خبراتهم الخاصة التى تعد فعليا خارج سيطرة الشاعر. إذن فتأويل الاستعارة يستلزم أن يصنع القارئ استعارته الخاصة، دون تزييف للنص اللغوى المعطى له(٢٨) .

ينكر أحد التقييمات المتطرفة المتعلقة بهذا التناول للاستعارة، أهمية مساهمة الشاعر على الإطلاق، وتجازف بجعل الاستعارة بلا معنى عن طريق الإفراط فى التأكيد على حرية القارئ إلى درجة جعلها صلاحية غير قابلة للتقييد. أما النسخة الأكثر منطقية وتقيدا من هذه الرؤية فتؤكد ببساطة على أن القراءة هى دائما عملية تبصر لها طابع تجريبى، وأن الكاتب العظيم هو ذلك الذى يبدع نصا يبدو أنه لا يستنفذ. إن معناه يتغير وينمو عندما تصبح الخبرة التى يحملها عليه القارئ نتاجا لحساسية ناضجة ومطلعة وحكيمة، والحقيقة أن هذا هو السبب فى أننا نصغى للنقاد الجيدين، فهم يساعدوننا بجدارة نقدهم على تهذيب تلك الحساسية.

أخيرا دعنى أيها القارئ أعرض أشكالا أقترح أن تكون هى الأشكال الرئيسية التى تولد الاستعارة :

- المقارنة الصريحة (استعارة مكنية) (epiphor) .
- التجاور (استعارة تصريحية) (diaphor) .
- التماثل المؤكد identity asserted .
- الإيحاء بالتماثل عن طريق الإبدال identity emplied substitutios .
- الكناية metonemy .
- المجاز المرسل (الجزء يحل محل الكل) synecdoche .
- المعادل الموضوعى objective covrelative .
- التحريف (المغالاة – الكاريكاتير) Distortion. .

- كسر القاعدة rule disruption .

- الجرس (التوازى) chiming .

إننى لا أقدم هذه القائمة (التى أقوم بصياغتها فى الفصل الخامس) كتصنيف نموذجى أو مكتمل لأشكال الاستعارة، بل إننى أقدمها كمرشد إلى بعض المظاهر الأكثر شيوعا فحسب.

والحق أنه تمشيا مع المحتوى الأساسى للكتاب، إذا ما كانت الاستعارة تتخطى المقولات الضيقة الخاصة بخبرتنا، فإن أية محاولة لتصنيف الاستعارة ذاتها لابد من أن تعتبر محاولة قائمة على سوء الفهم لها. مثل محاولة إيقاع بروتس فى الشباك[٢٩] .

ولقد اقترح الكتاب عبر القرون عددا كبيرا من الخطط التصنيفية. واستهل أرسطو المحاولة بتحليل النوع - الجنس، كما أشار إلى تصنيف الحى - غير الحى الذى قام بعض خلفائه بتطويره. كما تعتبر مجالات الفكر وكذلك السمات السائدة الشائعة بالنسبة لكل من المشبه والمشبه به أساسا آخر تم انتقاؤه من أجل تركيب طوبولوچيا الاستعارة.

وتلخص كرستن بروك روز تلك المعالجات وتنتقدها بإيجاز فى كتابها "القواعد النحوية للاستعارة"[٣٠] Agrammar of Metaphore قبل أن تقدم تصنيفها الخاص للاستعارات فى ضوء الأشكال التركيبية. وعلى الرغم من أن تعريفها للاستعارة تعريف فضفاض (أى إحلال لكلمة محل أخرى، أو أى مماثلة بين شىء أو مفهوم أو شخص وآخر)، فلا زالت مقولاتها النحوية تحد من عدد الاستعارات التى يمكن لها أن تسلم بوجودها، كما أنها لا تتيح لها أن تتحرى بكفاءة كيفية توليد الاستعارة للاستعارة فى الشعر .

إذن فالمعالجة المتحررة تحمل خطرا أقل مما تحمله المعالجة التى تبالغ فى المنهجية بصورة مقيدة. ولست أدعى أن الصيغ التى قدمتها صيغ كاملة، كل ما فى الأمر أنها سوف تساعد بصورتها التخطيطية فى شق طريق نحو مناقشة الاستعارات وفى جذب الانتباه لها فى الأفلام كما فى الشعر.

الهوامش

(١) Percy Bysshe Shelley, "A Defence of Poetry," In English Critical Texts, ed. D. J. Enright and Ernst de Chickera (London: Oxford University Press. 1962), p. 227.

(٢) I. A. Richards, The Philosophy of Rhetoric (Oxford: Oxford University Press. 1936), p. 96

(٣) يفند بعض الكتاب فكرة أن التشبيه هو نوع من الصور المجازية محاولين البرهنة على أنه يعمل بصورة مختلفة.
E.g W. Bedell Stanford, Greek Metaphors (Oxford: Basil Blackwell. 1936), pp. 28-9; see also David M. Miller, The Net of Hephaestus: A Study of Modem Criticism and Metaphysical Metaphor (The Hague: Mouton, 1971), p. 30.
ومع ذلك فإن معظم الكتاب، بما فيهم أرسطو وريتشاردز، ينظرون إلى الخلافات على أنها ليست خلافات جوهرية. وهذه هى الرؤية التى أتبناها هنا. ويبين تحليل لاحق فى هذا الفصل آن التشبيه من الممكن أن يكون معقدا جدا مثل الاستعارة.

(٤) أصبح هذا معروفًا بالرؤية التفاعلية للاستعارة وهى رؤية تتفق تمام الاتفاق مع خبرة فهم الاستعارات فى الشعر.

(٥) See Edward Sapir, language (New York; Harcourt & Brace, 1921), and Benjamin Lee Whorf, Language, Thought, and Reality, ed. J. Carroll (Cambridge, Mass.: MIT Press. 1956).
إن الافتراض الذى وضعه سابر - وارف بأن اللغة وليس الواقع الموجود مسبقًا هى التى تنشئ مقولات الخبرة الإنسانية - لا زال موضوعًا يدور حوله جدال شديد. وبالنسبة للتعليق الفلسفى على مشكلات اختبار هذا الافتراض . انظر.
David E. Cooper, Philosophy and the Nature of Language (London: Longman. 1973), chap, 5. Howard Gardner. The Mind's New Science (New York: Basic Rooks. 1985),
ويلخص الرؤى الجديدة لعلماء علم النفس المعرفى حول تلك المسائل.

(٦) See Terence Hawkes, Metaphor (London: Methuen, 1972) p. 31.

(٧) Wallace Stevens, Opus Posthumous (New York: Alfred A. Knopf, I957) p. 179

(٨) See Stanford, Greek Metaphor, p. 105.

(٩) See Richards :
بوجه عام هناك عدد قليل من الاستعارات التى لا يكون فيها التباين بين المشبه والمشبه به فعالاً بقدر فعالية التشبيهات".(Rhetoric, p. 127

(١٠) Quoted by Peter Dixon in Rhetoric (London: Methuen, 1971), p 37

(١١) بالنسبة لوصف استخدام شكسبير للمحسنات اللفظية والصور البيانية انظر
Bertram Joseph. Acting Shakespeare (London: Routledge & Kegan Paul. 1960), p. 196
وبالنسبة لوصف أكثر تفصيلاً للصور البلاغية، ثمة كتاب مفيد هو
Lee A. Sonnino, A Handbook of Sixteenth Century Rhetoric (London: Routledge & Kegan Paul, 1968).

(١٢) See David Lodge, "The language of Modernist Fiction: Metaphor and Metonymy," in Modernism, ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane (Harmondswonh: Penguin Books, 1976), pp. 481-6. Roman Jacobson's, "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances."
وهو مقال كان له تأثير كبير فى إعادة توجيه الانتباه إلى الكناية. ولسوء الحظ فقد أدى أيضًا إلى تقديم الاستعارة والكناية بوصفهما قطبين متعارضين، ولقد أعيد طبع مقال جاكوبسون فى .
Selected Writings II: Word and Language (The Hague: Mouton, 1971), pp. 239-52. See also René Wellek and Austin Warren, Theory of Literature (Harmondsworth: Penguin Books, 1976), pp. 194-5; and Stephen Ullman, Language and Style (Oxford: Basil Blackwell, 1964), p. 117.

(١٣) See Wellek and Warren, Literature, p. 195.

(١٤) Philip Wheelwright, Metaphor and Reality (Bloomington: Indiana University Press, 1975).

(١٥) Ibid., p. 81.

(١٦) يبدو أن Stanley Cavell على سبيل المثال لازال يعتقد أن استخدام لفظ "مثل" يغير الطريقة التى تعمل بها البلاغة ،
see Stanley Cavell, Must We Mean What We Say? (Cambridge; Cambridge University Press, 1976), p. 79. See also n. 3 above.

(١٧) Wheelwright, Metaphor, pp. 80-3; S. T. Coleridge, Biographia Literaria, 2 vols., ed. J. Shawcross (reprinted with corrections, Oxford: Oxford University Press, 1907), chap. 10; T. S. Eliot, "The Metaphysical Poets," in Selected Essays (London: Faber, 1932), p. 287.

(١٨) See Wheelwright, Metaphor, pp. 80-2; Northrop Frye, Anatomy of Criticism (Princeton; Princeton University Press, 1971), p. 123; and Wellek and Warren, Literature, pp. 187-211.

(١٩) C. Day Lewis, -The Poetic Image (London: Jonathon Cape, 1947), p. 18.

(٢٠) يتصف (الرمز) بوضوح العام فى الخاص والزمنى فى الأبدى. إنه دائمًا ينم عن الواقع الذى يجعله مفهومًا؛ وبينما يعلن عن الكل، فإنه يبقى نفسه كجزء حى فى الوحدة التى يمثلها".
S. T. Coleridge, The Statesman's Manual, in The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge, no 6: Lay Sermons (London: Routledge & Kegan Paul, 1972), p. 30.

(٢١) T. S. Eliot, "Hamlet," in Selected Essays, pp. 124-5.

(٢٢) مثال "هذا يؤدى إلى الاعتراف بنقطة مهمة (غالبًا ما يتم إغفالها فى التركيب والدلالات) هى · القبول والانحراف قابلان للتدرج، وليسا مفهومين ينطبق عليهما نعم أو لا بشكل مطلق .. إننا نشير إلى أن الجملة التى تكون متناقضة أو لا معقولة فى أحد التأويلات قد تصبح معقولة من خلال عمل قواعد تحويل المعنى وبالتالى يصبح القبول هو مسألة السهولة التى تقدم لنا بها قاعدة معجمية تأويلاً بديلاً، إذا كانت القيمة السطحية أو القيمة الحرفية قد تم استبعادها بوصفها انتهاكا."

Geoffrey N. Leech, Semantics (Harmondsworth: Penguin Books, 1974), pp. 230-1. See also Geoffrey N. Leech, A Linguistic Guide to English Poetry (London: Longman, 1969), chap. 9, "Figurative Language."

(٢٣) فى مسودة سابقة لهذا الفصل، مطبوعة فى U.C.T. Studies in English ,no. 6 (1978)، تم تقديم تحليل للاستعارة فى شعر شكسبير الدرامى.

(٢٤) The phrase was introduced by G. Wilson Knight In The Wheel of Fire (London: Oxford University Press, 1930), p. 15.

(٢٥) هذه الفقرة مدينة لأفكار وضحها: W. K. Wimsatt, Jr. See The Verbal Icon (London: Methuen, 1979), particularly p. 217.

(٢٦) William Empson, The Structure of Complex Words (London: Chatto & Windus, 1951), chap. 18.

(٢٧) أسس ليونارد برنشتاين تحليله للمجاز الموسيقى على فكرة هذه التحولات The Unanswered Question (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1976), chap. 3.

(٢٨) يكمل القارئ الاستعارة بواسطة شيء من خبرته يضاف أو يركب، طبقًا لمواصفات يقدمها لغويا التعبير الذى توجد به الاستعارة ".

Winifred Nowottny, The Language Poets Use (London; Athlone Press, 1965), p. 59. See also Graham Dunstan Martin, Language, Truth and Poetry (Edinburgh: University Press, 1975), pp. 209 - 10.

(٢٩) See Marcus B. Hester, The Meaning of Poetic Metaphor (The Hague: Mouton, 1967), pp. 199f.

(٣٠) Christine Brooke-Rose, A Grammar of Metaphor (London: Secker & Warburg, 1958), introduction.

الفصل الثالث

اللغة والاستعارة والصورة السينمائية

إننا فى النهاية نصوغ الأداة من أجل المادة التى نشكلها – فى النهاية وليس فى البداية . أما فى البداية فيظل علينا أن نكتشف المعارف الأولى المتعلقة بالطرق التى تقبل بها المادة للتشكيل أو لا تقبل . وهذا ما نكتشفه باختيار الوسائل التى تعلمنا بالفعل استخدامها لتشكيل مواد أخرى . وليس ثمة طريقة أخرى نبدأ بها .

جلبرت ريل[١]

يعتبر الاختلاف بين الوسيطين، اللغة والفيلم، أساسا لكثير من الاعتراضات الموجهة لمفهوم الاستعارة السينمائى. فالاستعارة – كما يقال – هى فى المقام الأول مفهوم لغوى، أما الفيلم فليس لغة ولا يعمل بأية حال بالطريقة التى تعمل بها اللغات اللفظية[٢]. وبالتالى فإن تطبيق نموذج غريب على طبيعة الفيلم لابد وأن يؤدى إلى تحريف وخطأ فى التمثيل. ولست أنوى أن أقلل من أهمية هذا الاختلاف، بل أنوى بالأحرى أن أستكشف إلى أى مدى يمكن لمفهوم خاص – كمفهوم الاستعارة – أن يستخدم لإلقاء الضوء على الأعمال الخاصة بفن جديد، ومعرفة كيف يمكن لهذا الفن ذاته أن يعدل من إدراكنا لذلك المفهوم ويوسعه. إن إستراتيجية هذا الكتاب سوف تكون كالتالى:

١- محاولة البرهنة على أن معظم منظرى الأفلام الذين أشاروا إلى هذه المسألة قد بالغوا فى تبسيط مفهوم الاستعارة.

٢- تطوير أسلوبية للاستعارة تناسب السينما.

٣- البرهنة على وجود الاستعارة بمختلف الأنواع فى عدد كبير من الأفلام .

٤- وأخيرا، الدعوة لنظرية فى الاستعارة أكثر شمولية.

نظرًا لأن عددا كبيرا من الكتاب يرى أن الصورة السينمائية هى الوحدة الأولية للمعنى بالنسبة للفيلم، وأن الاختلاف الأساسى بين اللغة والفيلم إنما يبدأ من هنا، فإن هذه النقطة تبدو نقطة بدء جيدة. إن أبسط طريقة متاحة لتعريف الصورة السينمائية هى مطابقتها بكادر سينمائى واحد مأخوذ من شريط سينمائى. غير أن لمثل هذا التعريف أوجه قصور عديدة، فهو تعريف يجانبه الصواب من الناحية السيكولوجية. إننا عندما نشاهد فيلما سينمائيا فإننا نتذوق حدثا وحركة وصوتا لا كادرًا سينمائيا. وعلينا أن نقبل إشارة اليد، مثلا أو رنين الهاتف كصور. إذن فلكى نتوافق مع الحديث المعتاد والخبرة المشتركة، من الضرورى أن نضع تعريفا أكثر رحابة للصورة السينمائية. وهو ما يوحى بضرورة النظر إلى الصورة السينمائية بوصفها شىء أو حدث بسيط ندركه بطريقة عادية ونميزه باستمرار بوصفه وجودًا مفردًا يقدم سواء على الشاشة أو على الشريط الصوتى. وعلى الرغم من غموض هذا التعريف المنقح، فما يميزه أنه أكثر إخلاصا للاستعمال اليومى. إننا فى حياتنا العادية نميز الأشياء بهذه الطريقة، مكونين صورا كلية (جشطالت) من مجموعة من المعطيات الحسية ومصنفين هذه الصور وفقا للمقولات المسلم بها. ومن الشائع أيضا النظر إلى أى تقليد مصطنع أو أى استنساخ لشىء ما بوصفه صورة .

إننا قد نتصور شقلبة لاعب الأكروبات أو صوت سيارة الإسعاف أو حلزونية السلم أو غروب الشمس ونخبرها كوحدات مستقلة. بل إننا قد ننظر لمنظر طبيعى مزدحم بوصفه كلا موحدًا، رغم أنه إذا ما لفت شخص ما انتباهنا إلى بناء معين فى المنظر، فإن الصورة الكلية سوف تتبدل مع تغير بؤرة الاهتمام. وسوف تتبدل الصورة الكلية أيضا إذا ما جذبت الأنظار حركة قطار يسير، ذلك أن التعارض بين السكون النسبى والحركة المتميزة سوف يؤدى إلى إعادة تنظيم المشهد. وفى السينما قد يرشد

التكوين البصرى والسمعى العين والعقل، مظهراً نواحى تعارض ومؤكداً على أوجه تمايز. إن لقطة بعيده long shot عامة ذات خلفية محايدة لرجلين يتشاجران فى مركز الشاشة، يسجلها العقل على أنها صورة واحدة - صورة شجار؛ أما لقطة أقرب تضع المتشاجرين بالقرب من الجانبين المتقابلين من الكادر، فقد تقرأ على أنها صورتان - وصورتان للخصمين أو للفتى الطيب والفتى الشرير.

إن الكادر الذى يبقى فى نهاية فيلم "٤٠٠ ضربة" 400Blows لتروفو يضم ثلاث صور: أنتونى دوينيل، وشاطئ البحر، وتوقف الزمن، كما أكدها من باب أولى التعارض بين هذه اللقطة وتلك اللقطات التى تسبقها. وعلى الرغم من أن التأليف أو السياق قد يؤثر على ما نعتبره صورا سينمائية أو حتى يحدد شكلها فى بعض الأحيان، إلا أننا عادة ما نميز الموضوعات المصورة فى الأفلام بالطريقة نفسها التى نميز بها الموضوعات الواقعية، كما أننا نستخدم سيكولوجيا الإدراك اليومى نفسها إلى حد كبير[٣].

وحيثما تصاحب العناصر الحركية أو الصوتية شيئا ما بانتظام، فإنها تدمج فى إدراكنا لهذا الشىء ، وهكذا يكون لدينا عموما صورة واحدة لسيارة متحركة وليس ثلاث صور (سيارة، صوت، حركة) يترتب على هذا اشتراك الصور والأشياء الواقعية فى الخصائص. ومن هذه الخصائص المشتركة أن العلاقة التى تقوم بين الصور السينمائية وبين الموضوعات التى تصورها تختلف عن علاقة الكلمات بما تحيل إليه.

عادة ما تكون الكلمات مجرد دلالات تعسفية فليس لها بالطبع كيفيات مشتركة مع الموضوعات التى تحيل إليها. وهكذا يقول بيتر وولن فى مقال بالغ التأثير عن علم العلامات فى السينما : "لا تتطلب العلامة الرمزية تشابها مع موضوعها ولا أية رابطة وجودية معه"[٤] أما الصور السينمائية فإنها- كما يسلم وولن - تشترك فى شىء ما مع الموضوعات التى تشير إليها، إنها "نسخ" أو "رسومات" أو "نظائر" أو "بدائل" أو "بصمات" للموضوعات. ولقد استخدم الكتاب الذين كتبوا عن السينما عدة تعبيرات للتأكيد على الطبيعة الأيقونية أو الإشارية للصور السينمائية. على سبيل المثال : يقارن أندريه بازين بين الصور الفوتوغرافية بإعادة إنتاجها الميكانيكى للمظاهر الخارجية،

وبين عمليات آلية أخرى مثل صنع قوالب لوجه الميت، ويستمر بازين ملاحظا أن "المرء قد يعتبر التصوير الفوتوغرافى بهذا المعنى صياغة للقوالب، أى استنساخًا لانطباع ما عن طريق المعالجة الضوئية"[٥]. إذن فالصور السينمائية تظهر حضور الأشياء بطريقة مباشرة لا تقوم بها الكلمات. وبالمثل فإن الرابطة الوجودية مع العالم الموجود مسبقا خارج الفيلم هى سمة مميزة للسينما تفتقر إليها الأوصاف المكتوبة. على سبيل المثال، فإن تصوير النقاد للكيفية التى كانت تتحرك بها راقصة مثل بافلوفا، وخصائص رقصها، هو عمل ركيك إلى أبعد حد بالمقارنة مع شهادة مشابهة لفيلم سينمائى. بل إننا ننقل هذه الرابطة الوجودية بين الصور والموضوعات التى تصورها إلى أفلام نعرف أنها إجمالا أفلام خيالية. إننا ندرك جيدا فيما يتعلق بكتاب ما أننا لا نستطيع أن نصادف سوى نباح وهمى لكلب، أما فى السينما فنحن نرى الكلب الحقيقى ونسمع نباحه الحقيقى. ويمكن للفيلم باستنساخه الواضح للواقع أن يبدو شفافا، مثل نافذة على الحياة . إن له بداهته التى نصدقها عادة، وإن بشكل غير صحيح فى أغلب الأحوال .

يقول كرستيان متز: "لأن الصورة الفوتوغرافية تظل إلى حد ما رسما لمشهد سالف – كما قال أندريه بازين، فإن المرء يتوقع بالمثل أن يخبر الصورة الفوتوغرافية الحية (أى الفيلم السينمائى) بوصفها رسمًا لحركة سالفة. وليس الأمر كذلك فى الحقيقة، فدائما ما ينظر المشاهد للحركة باعتبارها حركة تحدث فى الوقت الحاضر (حتى لو كانت تستنسخ حركة سالفة)[٦].

وهكذا يحدث أن :"يستحوذ ما هو موجود هناك" وليس "ما قد كان هناك" على المشاهد[٧]. إن فى هذا القول جانبًا من الحقيقة، غير أنه يتطلب تعديلا. إن ميتز يفكر بوضوح فى الاستنساخ البصرى وليس السمعى. إننا إذا لم نكن مدركين لوجود المصدر الميكانيكى الذى يستنسخ حوارًا أو مجموعة أصوات، فمن المرجح أن نظنها أمرا يحدث بالفعل عندئذ. ولكن عندما نعى أن الأصوات تنبعث من شريط تسجيل، فهل نظل معتقدين أنها أصوات تنتمى للحاضر وليس للماضى؟ إننا نسأل متى تم تسجيل

هذه الأصوات، معبرين عن إحساسنا بانتماء هذه الأحداث المسجلة للماضى. الأمر نفسه يصدق من واقع خبرتى على مشاهدة شريط فيديو من الشرائط المسجلة منزليا بعد تسجيلها مباشرة. إننا لا نبدأ فى توهم آنية محتوى المادة التى سجلناها على الشريط إلا بعد أن نستغرق فى تتبع هذا المحتوى. إنها وظيفة الفن أن يحظى بهذا الاستغراق، وبقيامه بذلك يجعل حضور المحتوى الذى يجرى الاستماع إليه أكثر أهمية لنا من صلة هذه المادة بالأحداث الماضية وتسجيلها على شريط تسجيل أو شريط فيديو.

ويصدق الأمر نفسه على الأفلام، إننا نذهب لمشاهدتها مهيئين لإضفاء المصداقية التى يتطلبها الخيال عليها، ومهيئين لأن نرجئ طوعيا عدم تصديقنا لها، وهذا ما يتطلبه الدخول فى هذا العالم المستقل. وتساعد قاعات العرض المظلمة والشاشات المضيئة بطريقة تحدث تنويما مغناطيسيا على تحقيق هذا الأمر، مثلما تساعد على ذلك العناوين وغيرها من الأعراف المتعلقة بالقصة السينمائية. إن وعينا بأن ما نشاهده هو قصة خيالية يظل مشوبا بالإحساس بصحة الصور السينمائية وبأنها تدل على وجود الموضوعات بطريقة مباشرة لا تتوافر تماما للسرد اللفظى. لذا ينبغى علينا ونحن نناقش ظاهريات الصور السينمائية ألا نأخذ فى الاعتبار الظروف التى تعرض فيها هذه الصور فحسب، بل نأخذ فى الاعتبار أيضا النزوعات العقلية للمشاهدين، وهى التى تحدد الكيفية التى يستقبلون بها ما يشاهدونه.

ترتبط الشفافية والبداهة اللتان نصادفهما فى الصورة السينمائية من نواح أخرى مهمة بسيكولوجيا الإدراك، فالشعور بأن الأشكال البصرية والصوتية للصورة السينمائية هى بصمات لجوانب من الموضوعات الحقيقية يؤثر فى الكيفية التى نتلقى بها تلك الأشكال، ويشجعنا على أن نميزها بالكيفية نفسها التى نميز بها الموضوعات تقريبا. إن الإحساسات، سواء كانت آتية من الموضوع أو من الأثر، إنما تجمع وتصنف ضمن مقولات ملائمة – لكننا لا نعى بالفعل أننا نقوم بذلك. إننا نرى على الشاشة لقطة قريبة مصورة على بعد ٢٠ قدمًا، ونميزها على الفور على أنها شىء اعتدنا أن نراه،

(تليفون عادى) وحين نسعى إلى تمييز ما نراه فإننا نوحد التقاليد السينمائية المتعلقة بالتغير فى الزاوية والمقدار مع ما لدينا من مخططات Schmata نستخدمها لإدراك الموضوعات فى العالم الواقعى. وهكذا فعلى الرغم من أن الانتقال من لقطة سينمائية إلى أخرى قد يؤدى إلى تغيرات مفاجئة فى الزاوية والحجم، فإننا كمشاهدين ننعم بالنظر فى كل صورة طبقا لافتراضات تتعلق بالمنظور، ونعدل تفسيراتنا لها وفقا لذلك. إن عقولنا تكتشف الصلابة والمقدار والبعد المكانى فى الصور التى تعرض على سطح مستو. والواقع أن تكنولوجيا السينما قد سارت بالفيلم السينمائى نحو هذه الغاية ولازالت تسعى أكثر فأكثر لاكتشاف سبل لمماثلة الصورة السينمائية بالموضوع الذى تصوره: اللون يصبح أكثر دقة، ويفسح الصوت الأحادى الطريق نحو الأصوات المجسمة والرباعية quadroponic كذلك تستمر التجارب على الصور ثلاثية الأبعاد. والتكنولوجيا بقيامها بذلك تساعد الخيال الأولى أكثر من الخيال الثانوى(٨). والنتيجة هى تحقيق الشفافية والبداهة فى الصورة السينمائية نفسها.

لكل هذه الأسباب، نشعر أن للصور قوة دلالية عظيمة . إنها تبدو كأنها تؤكد أنطولوجية الموضوعات التى تصورها. ومع ذلك يقابل هذه المزايا بعض النقائص. فيبدو أن التحديد الشديد لدلالة الصور السينمائية يجعل من الصعب عليها أن تكتسب مغزى مجردا أو عاما. إنها تصور هذا الكلب المعين أو ذلك الوجه المميز. فكيف يمكن لها إذن أن تعبر عما هو متعلق بالمفاهيم عندما تكون طريقتها فى الإشارة دائما طريقة حسية؟ إن كمالها الأنطولوجى يربطها بما تشير إليه، جاعلا من الصعب ردها إلى غرض اصطلاحى أو رمزى. ومع ذلك فبدون هذه الأبعاد المختلفة للمعنى، والتى تشبه تلك الأبعاد الملازمة للكلمات والعبارات، كيف يمكن ربط الصور ببعضها كى تنقل للمشاهد شيئا أكثر من مجموع دلالاتها؟ وأخيرا، ألا يبدو أن كل صورة توجد على الحالة نفسها التى توجد عليها أى صورة أخرى تقريبا؟ أليست توجد جميعها هناك؟ (٩) إذا كان هذا هو الحال فكيف تتوافر إمكانية التعبير البلاغى بدون مستويات للخطاب وبدون قواعد لقراءة هذه المستويات.

إن تلك الاعتبارات، التى تسلم بالطبيعة الخاصة للفيلم وتلفت النظر إلى اختلافه عن اللغة حاضرة فى كتابات عدد كبير من منظرى الأفلام الذين يستكشفون إمكانية وجود الاستعارة السينمائى. يقول كرستيان متز، على سبيل المثال، ملخصا آراء جان مترى عن الاستعارة فى الجزء الثانى من كتابه "أخلاقيات وسيكولوجيا السينما"(١٠) "Esthetique et psychologie du cinema" ليست "الاستعارة" السينمائية جديرة بهذا الاسم على الإطلاق، إنها تفتقر إلى مقومين أساسيين من مقومات الاستعارة ص٢٤: ففى الاستعارة لا يكون التشابه بين الطرفين - أى ذلك العنصر أو الطرف المشترك فى المقارنة - لا يكون مصرحا به. فنحن على سبيل المثال نقول "خيط ضوء" ولا نقول ضوء نحيل كالخيط. أما بالنسبة لما يسمى استعارة سينمائية على الجانب الآخر، يكون الطرفان حاضرين معا فى الصورة على الشريط السينمائى، ومن ثم فلا مفر من التصريح بالتشابه (لنعتبر أن هذا يعنى أن التشابه يتم التأكيد عليه بصريا وبالتالى لا يكون تشابها ضمنيا). على سبيل المثال: "الاستعارة" الشهيرة التى يبدأ بها فيلم شارلى شابلن "العصور الحديثة"، عارضا لقطة لقطيع من الخراف تسبق صورة لزحام من الناس يهبط إلى محطة تحت الأرض. هنا يكون العنصر المشترك (وهو فكرة العيش فى قطيع، والانطباع بأن الناس تسلك سلوكا يشبه سلوك الأغنام)، معروضا بوضوح، إن لم يكن محددا تماما. أما عندما قلنا "خيط ضوء" نقلنا فكرة التحول من الخيط إلى الضوء بحيث إنها عندما وصلت إلى الطرف الثانى، لم يعد الطرف الأول موجودا، أى أننا عندما نتكلم عن خيط الضوء يكون الخيط بمعنى ما غير موجود. وتعتبر الاستعارة إلى حد ما (وهى حقيقة تحتاج للتأكيد عليها) عملية إحلال يأخذ فيها الشىء الذى تجرى مقارنته (شعاع الضوء) مكان الشىء الذى يقارن به (الخيط). وفى الاستعارة السينمائية يصطف الاثنان جنبا إلى جنب (الزحام ومجموعة الأغنام) وتكون ظاهرة نقل المعنى أقل وضوحا بكثير. فيظل الزحام زحاما وتظل الأغنام أغناما. والجمع بين الاثنين يحث على إحداث "قفزة رمزية" من أحدهما للآخر، الأمر الذى يمكن على المستوى الدلالى المحض أن يكتسب قيمة نسبية (أى أن المشاهد يربط بين فكرة

التشابه مع قطيع الأغنام وبين رؤيته للزحام)، بل إن الجمع بين الاثنين (الأغنام والزحام) يمكن فى بعض الأحيان أن يكتسب قيمة استعارية (إذا ما تصادف واستجاب المشاهدون للزحام كما لو كان مجموعة من الأغنام). والمؤلف يتحدث فى الحالة الثانية عن علاقة "المقارنة" أو العلاقة "التناظرية" (ص ٣٨١- ٣٨٣) غير أن الحالتين يتضمنان تجاورا رمزيا لا استعاريا، على حين أن المنظرين الذين تحدثوا عن "الاستعارة" هنا استخدموا كلمة استعارة بمعنى استعارى صرف" (ص ٢٥). وكذلك فإن المقارنة بمعناها الضيق، أى المقارنة كإجراء شكلى مستحيلة فى السينما "ولا داعى هنا للبلبلة بالأثر الدلالى المحض للمقارنة ص ٢٤" فليس فى السينما كلمة "مثل" (١١)

يلازم هذه المناقشة التى اقتبسناها اعتقاد بأن للقوة الدلالية للصور السينمائية أهمية رئيسية. وثمة إهمال لعوامل أخرى تتعلق بمعنى الصور السينمائية، وهو الإهمال الذى سيحاول هذا الفصل مداواته.

تكشف الفقرة أيضا عن افتراضات أخرى يتمسك بها عدد كبير من الكتاب الذين يتناولون الاستعارة فى السينما. مثلا: الافتراض بأن النقطة الحاسمة فى هذا الموضوع هى تجاور اللقطات، أى أن الاستعارة السينمائية، إذا وجدت على الإطلاق، إنما تعتمد على المونتاج. وهو رأى يمكن الاعتراض عليه أيضا. أما أهم هذه الافتراضات فهو رأى هزيل فى الاستعارة نفسها - إنه ذلك الرأى الذى يفترض وجود تشابه ضمنى كما أثبت الفصل السابق ويتبنى تعريفا للاستعارة غير واف إلى حد بعيد ولا يبرر إلا عددا ضئيلا من الاستعارات. علاوة على ذلك فى الفقرة مرور متقلقل ذهابا وإيابا بين الصورة السينمائية وبين كيفية تناولها، ممثلا بعبارات مثل "يظل الزحام زحاما" وبالحديث عن "المستوى الدلالى المحض". والواقع أنه من الشائع أن نجد مثل هذا الانتقال فى المستوى بين الدال نفسه وبين كيفية فهمنا له فى جميع المناقشات التى تدور حول الاستعارة. وربما كنا نحتاج إلى إستراتيجية للتعامل مع مثل هذه النزعة.

فى الفيزياء الحديثة تم تأسيس مبدأ (التكاملية) الذى يمكن وفقا له استخدام نموذجين مختلفين لدراسة الظاهرة نفسها من أجل إكمال الوصف. فالضوء على

سبيل المثال، ينظر له على أنه مكون من جسيمات وذلك من أجل تفسير بعض جوانب سلوكه، وينظر له على أنه مكون من موجات من أجل تفسير جوانب أخرى. وربما كانت المعالجة المماثلة مفيدة فى مناقشة الاستعارة. فمن ناحية لدينا عملية عقلية تخلق من أفكار مستقلة توليفا فكريا جديدا. ومن ناحية أخرى لدينا معالجة للدلالات فى الوسيط المستخدم تسجل هذا التوليف الفكرى الجديد الذى أبدعه عقل الفنان وتتجاوزه فى الوقت نفسه . مثلا: عندما ناقش ريتشاردز الاستعارة لفت الانتباه بوضوح إلى هذه السمة، يقول ريتشاردز:

"لم تلاحظ النظرية التقليدية إلا بضع طرائق للاستعارة، وحصرت استخدامها لمصطلح الاستعارة فى قليل منها فقط. وبالتالى فقد جعلت الاستعارة تبدو كما لو كانت مسألة لفظية، أى نقلاً وإحلالاً للكلمات، فى حين أنها أساسا استعارة بين الأفكار واتصال بينها وتبادل بين السياقات. إن الفكر استعارى وهو ينبع من المقارنة ومن هنا تأتى الاستعارات فى اللغة"(١٢)

كل تفسير يكمل الآخر ويعتمد عليه من أجل أن يكون تفسيرا مكتملا. إن الفنان لا يستطيع توصيل رؤيته بدون وجود وسيط، والواقع أنه لا يستطيع فى أغلب الأحيان أن يتوصل إلى الرؤية بدون هذا الوسيط، سواء كان هذا الوسيط كلمات أو ألوانا أو صورا مرئية مسموعة، ولا بدون الأدوات التى يتيحها الوسيط. ومع ذلك فإن العمل الفنى الذى يستفيد من ذلك الوسيط لن يكون قابلا للتأويل ما لم يكن عقل المشاهد قادرا على القيام بعمليات عقلية مناظرة لتلك التى قام بها عقل الفنان. ويؤكد تفسير من هذين التفسيرين علم النفس والإدراك والخبرة، ويؤكد الآخر الوسيط والتكنيك والأدوات البلاغية. غير أننا لا نناقش شيئين مختلفين، إننا بالأحرى نحتاج إلى تفسيرين لشرح الشىء نفسه. ومن الممكن أن نطلق على التفسير الأول مصطلح النظرية التخيلية فى الاستعارة، وذلك حتى نجذب الانتباه إلى روابطها مع شرح كوليريدج للقوة التشكيلية الخلاقة للعقل (١٣) أما التفسير الثانى فيمكن أن نطلق عليه النظرية البلاغية فى الاستعارة، وذلك من أجل التأكيد على ارتباطها بالأوصاف التقليدية للاستعارات اللغوية.

تميل المقالات الحديثة عن الاستعارة على الإجمال إلى تبنى نظرية تخيلية فى الاستعارة واستكشاف معانيه الضمنية. والحقيقة أن هاتين النظريتين تستحقان أن نقدمهما هنا لتعلقهما ببحثنا الخاص بالاستعارة فى الصور السينمائية.

يحاول ج . د مارتن فى كتابة "اللغة، والحقيقة ، والشعر" "language, truth and poetry" أن يبرهن على أن اللغة عموما واللغة الاستعارية بوجه خاص لا يمكن أن تفهم ما لم يعتمد العقل على خبرات غير مستمدة من المعطيات اللفظية .

يقول مارتن :"عندما كتب "روبرت لويل" عن المجارف البخارية الصفراء التى تبدو على هيئة ديناصورات، كان علينا التفكير مليا فى المظهر الفعلى لكل من الديناصورات، والمجارف البخارية ومقارنتهما فى المخيلة. فمن الضرورى أن نتخيل كلا من المشبه والمشبه به ونلائمهما معا، نتصورهما كليهما فى وقت واحد. ومن الممكن تقديم ملاحظات مماثلة فيما يتعلق بالأبيات التى كتبتها "إلين بيت " :

ظلال مديدة لالتواء كرمة العنب

والجرى فوق الدوامة الخضراء

إن الشعور بالواقعية والتماسك الذى تمنحه هذه الصورة الشعرية يرجع إلى أن ظلال المعانى التى تربط المشبه و المشبه به هى مجموعة من الخبرات البصرية التى لايمكن ردها إلى اللغة الصرف. إن الرابطة هنا تجريبية وليست مجرد رابطة لغوية".[١٤]

وبعد بضع صفحات يصف "مارتن " العقل بأنه "آلة لخلق العلاقات " ويدعم وصفه هذا بالاستشهاد بحديث "إيزنشتين" عن المونتاج[١٥] وينحت "مارتن" مصطلح INTERPLICIT (أى المعنى الذى تكشف عنه علاقة ما) لوصف نتائج تراكب Superimposing أفكار وسياقات منفصلة عن بعضها البعض .

يقول "مارتن": "عندما ينقل اللفظ إلى سياق جديد، أو يستخدم كاستعارة، فإنه يفرض على الوعى – أو على الأقل على هامش الوعى، معانى ضمنية معينة ويجعلها تظهر من خلال وجودها فى السياق الجديد"[١٦] .

إننا نرى هنا كاتبا يتناول الاستعارات اللغوية مفترضا أن العوامل نفسها التى يسلم جان مترى بأنها تحول دون اعتبار مشهد شارلى شابلن استعارة، هى الأسس

التى تقوم عليها الاستعارة. والحقيقة أن تعليق جان مترى يؤكد على فكرة سابقة لى تقول بأننا عادة ما نكمل وحدة الصور التى نراها بالاعتماد على خبرتنا الخاصة بالموضوعات والأحداث .

أما مارتن هستر فيؤكد هو أيضا فى كتابه "معنى الاستعارة الشعرية" " The Meaning of Poetic Metaphor " على مسألة تراكب الأفكار فى عملية تذوق الاستعارة، غير أنه ينتقل إلى مناقشة فتجنشتين التفصيلية فى كتاب "أبحاث فلسفية" لمسألة رؤية شىء ما بوصفه شيئًا آخر "seeing as"، من أجل عرض تفسيره الخاص. يقول هستر:

"تتضمن الاستعارة العلاقة الحدسية المتعلقة برؤية الشىء بوصفه شيئًا آخر، وهى العلاقة القائمة بين أجزاء الوصف ... إنها لا تشمل، بمصطلحات ريتشاردز، المشبه والمشبه به فقط وقد ألقيا معا فى جملة من الجمل، بل إنها تشمل أيضا العلاقة الإيجابية القائمة بين المشبه والمشبه به والمتمثلة فى رؤية شىء بوصفه شيئًا آخر"[(١٧)] وهو يؤكد بعد ذلك "إن رؤية شىء بوصفه شيئًا آخر هى خبرة حدسية لا يمكن اختزالها، فمن المستحيل تصنيفيا اختزال الرؤية التى هى مجموعة من القواعد والمعايير"[(١٨)] .

ويقول مرة أخرى :"إن الاستعارة تقيم علاقة، غير أنها تكشف أيضا عن علاقة .... إن عقولنا الأصغر لا يمكن أن تستخدم كلمة "مشابه" إلا بعد أن يقودنا عقل أكبر إلى خبرة رؤية الشىء بوصفه شيئًا آخر. إن رؤية شىء بوصفه شيئًا آخر هى التى تظهر التشابه وليس العكس"[(١٩)].

الواضح أن التركيز هنا على التفسير التخيلى للاستعارة أكثر من التفسير البلاغى لها. ويبدو أيضا أن هذا التفسير ينسجم مع التعريف الذى تبنيناه فى الفصل الثانى.

وعلى الرغم من أن كل استعارة تستلزم رؤية الشىء بوصفه شيئًا آخر، فإن الحديث لم ينته بعد. فليست كل رؤية لشىء كما لو كان شيئا آخر تتضمن استعارة.

فالأسلوب أو الأداء، على سبيل المثال، قد يدفع شخصا ما إلى رؤية سلسلة من الأفعال البشرية باعتبارها أفعالا بطولية أو أفعالا شخصية، ومع ذلك فليس من المعتاد تصنيف الأسلوب والأداء ضمن الاستعارة. والرسم الذى يمكن أن ينظر إليه فى لحظة بوصفه أرنبًا وفى لحظة بوصفه بطة، والذى استخدمه فتجنشتين فى مناقشته لموضوع رؤية شىء بوصفه آخر، من النادر أيضا أن يعتبر مثالا على الاستعارة. إن ما هو مفتقد فى تلك الحالات هو انكشاف المعنى من خلال علاقة : interplicitness أى من خلال التأثير المتبادل بين الأفكار والسياقات المنفصلة عن بعضها البعض، وتفاعل المعانى القديمة والجديدة معا. إن الاستعارة هى رؤية الشىء كما لو كان شيئا آخر من خلال العلاقة بين السياقات التى يوجد فيها هذا الشىء. وقد يكون فى الإمكان رد مسألة انكشاف المعنى من خلال علاقة ما إلى مجموعة من القواعد والمعايير، غير أن إحساسنا بحدوثه أو عدم حدوثه يمنحنا معيارًا ما نعرف به متى يكون لدينا استعارة ومتى لا يكون .

وعلى الرغم من أن الفنانين لا يكتشفون الروابط الاستعارية إلا فى فعل تشكيل مادتهم الفنية ذاته (فى أى وسيط يستخدمونه)، فإن خبرة رؤية الشىء كما لو كان شيئا آخر تسبق قرار استخدام وسيط ما. وبالنظر إلى ما يلزم من تفكير مكانى حتى يمكن رؤية المجارف البخارية فى شكل ديناصورات، نجد أن التفكير يمكن أن يحدث قبل صياغته فى كلمات؛ بل إنه يمكن أن نتصور أيضا أن الإدراك يمكن التعبير عنه بطريقة أخرى، لنقل بالرسم بدلا من الشعر. وفى هذه الحالة يسمح وجود نظرية تخيلية فى الاستعارة بأن يسبق الاستبصار التعبير، ويسمح للوسائط المختلفة بأن تضفى صورتها الخاصة على هذا الاستبصار. وإذا ما طبقنا هذا القول أيضا على مسألة صناعة الصور السينمائية، عندئذ يصعب استمرار معارضة وجود الاستعارة فى الأفلام.

كيف نعرف أن ثمة اختلافًا بين خبرة رؤية مجارف بخارية صفراء، وخبرة رؤية مجارف بخارية صفراء على شكل ديناصورات؟ لابد أن ثمة اختلافًا فكما يقول فتجنشتين "إننى أصف ما أراه بشكل مختلف"[٢٠]. قد يصلح هذا القول بالنسبة للغة أو الرسم، ولكن هل يصلح بالقدر نفسه بالنسبة للأفلام؟ ألا تسجل الكاميرا الشىء

بموضوعية منتجة "رسما" فقط لهذا الشيء الموجود أمامها؟ ألا يُظهر الفيلم عند عرضه مجرد مجارف بخارية صفراء؟ ومع ذلك فالكاميرات السينمائية لا تلتقط الصور بنفسها، فدائما ما يستخدمها شخص ما. والتأكيد على الطريقة "الآلية" التى يسجل بها الفيلم الواقع قد يكون مضللا لأنه يحجب المساهمة البشرية". إن العبقرية البشرية هى التى ابتكرت صناعة السينما، والتفكير البشرى هو الذى يقرر ما الذى تصنع من أجله الأفلام وكيف تتم صناعتها. وإذا لم يرض الناس عما تم التقاطه على الشرائط السينمائية فإنهم يبدلونه أو يعيدون تصويره. وإذا ما أدهشهم شئ ما غير متوقع وجدوه هناك، وظنوا أنه يحمل معانى غير التى يقصدونها، فبإمكانهم أن يختاروا تطوير تلك المعانى أو طمسها. ولا توجد فى عملية صنع الفيلم أية لقطة "محايدة" إنها دائما ما تحمل مغزى ما، علاوة على ذلك المعنى الذى يعد مجرد استنساخ للموضوع الذى يصنع عنه الفيلم .

وهكذا فإذا ما اختار مخرج سينمائى أن يصور مجارف بخارية تبدو على شكل ديناصورات صفراء. وعندما يرى فى كل اللقطات التى يشاهدها مجرد مجارف بخارية صفراء معروضة على الشاشة، فسوف يشعر بأن ثمة شيئًا ما حدث بصورة خاطئة، وأنه لم يصور فيلما عن الموضوعات فى هيئتها التى يريدها.

ربما يقال هذا كله حسن جدا، ولكن لنفرض أن لدى الفنان فكرة ثابتة هى أن المجارف البخارية تبدو كالديناصورات. ألا يمكن أن يعتقد الفنان بأن هذا هو الشكل الذى تظهر به فى نُسخ المشهد السينمائى، على الرغم من أنه لا أحد يراها على هذا النحو ؟ ألا يمكن أن تكون الرابطة الوجودية بين الصورة السينمائية والموضوع الذى تصوره هى الرابطة المتحققة فى مثل هذا الموقف ؟ فى الحقيقة إن الفيلم يختلف عن الأدب والفن التشكيلى فى هذا الصدد. فالفنانون الذين يعملون بواسطة الكلمات أو الخطوط مجبرون على أن يشكلوا بأنفسهم وصفهم الخاص للموضوع، وهذا ما تكفله الرابطة التعسفية بين الوسيط والموضوع (بالإضافة إلى التقنيات والقواعد والتقاليد المتعلقة بالوسيط).

وربما كانت علاقة الازدواج الملازمة التى تربط الصورة السينمائية بالموضوع الذى صنع من أجله الفيلم علاقة مخادعة بالنسبة لصانعى الأفلام: فربما ظنوا أنهم يقدمون شيئا ما منظوراً إليه بوصفه شيئًا آخر فى حين أنهم لم ينجحو إلا فى إظهار الشىء كما هو مشاهد فى الواقع. ومع ذلك فحتى لو تم التسليم بهذا الاحتمال، فلن تكون له نتائج، فستظل الاستعارة مجهولة وغير موصلة للآخرين، ولن يتوصل له سوى صانع الفيلم من خلال الاستبطان. وإذا ما وجدت فى الأفلام مثل هذه الاستعارة المدعَاة، فستظل خارج نطاق المناقشة ، ذلك أن المناقشات النقدية لا يمكن أن تتناول مسألة تعد برمتها مسألة خاصة وداخلية، إنها لا تتناول إلا ما هو عام وظاهر للجميع. ونادراً ما يكون صانعو الأفلام من القائلين بالأنا واحدية. إنهم فى العادة يهتمون بالتوصيل. إن صانعى الأفلام وهم يقدمون الموضوع كما يتصورونه، يتوقعون من الآخرين أن يرونه بالطريقة نفسها. وإذا ما اكتشفوا أن الآخرين لا يرونه بالطريقة نفسها فينبغى أن يسلموا بفشلهم، وهو فشل فى تقديم الموضوع فى الهيئة التى يرغبون فى أن يظهر بها. وعليهم فى هذه الحالة أن يقوموا بمحاولة أخرى، أى أن يوظفوا مهاراتهم للحصول على وصف آخر. يقول فتجنشتين "إن رؤية مظهر موضوع ما وتخيله خاضع للإرادة" إن ثمة أمراً مثل "تخيل هذا" وكذلك "لترى الآن الشكل على هذا النحو"(٢١) وعلى صانعى الأفلام أن يحتالوا للوصول إلى الصورة الملائمة، وبواسطة هذا التلاؤم سوف ترشد الصورة المشاهد إلى الطريقة التى يرى بها الموضوع الذى يصنع عنه الفيلم .

يقود هذا النهج فى التفكير إلى التسليم بأن ابتكار الصور السينمائية ليس عملية سلبية، بل إنه عملية خلاقة يمكن أن تدمج الاستعارة فى الصورة ذاتها.

دعنا نتابع هذا النهج فى التفكير، بادئين هذه المرة بملاحظة أخرى يقدمها أحد منظرى الأفلام. يتحدث يافيس دى لارو عن الاستعارات السينمائية، ولقد وضع فرضا يعتبر كما رأينا توا له ما يبرره ، وهو الفرض القائل بأن البصيرة تسبق التعبير. وهو يؤكد أن "صانع الفيلم" "يخلق استعارة لأن عليه أن يفعل ذلك، بصرف النظر

عن حاجته الداخلية ، وليس ثمة طريقة أخرى لعرض رؤيته الأخلاقية للواقع الذى يؤكد له وعيه أنه موجود"(٢٢) والمثال الذى اختار لارو أن يضربه لتوضيح هذا الأمر يتعلق برؤية بنك كما لو كان معبدا.

يقول لارو :"(إن الاستعارة) هى طريقة لرؤية البنك بوصفه معبدا. وبالذات الزاوية التى نستخدمها للتصوير، والخطوات الصامتة، وأشعة الضوء عندما تسقط من خلال النافذة بطريقة معينة، وطريقة تصوير حاجز الصراف - إنها مسألة تكوين الكادر، والتشكيل، وسرعة الكاميرا، والصوت، والإيقاع، والنسق اللونى فى الصورة. والنتيجة هى أننا من خلال المرئى نقدم غير المرئى. إن الجوهر الحقيقى للبنك فى هذا البلد الرأسمالى أو ذاك هو أنه معبد. "إن غير المرئى" هو انبعاث، وانعكاس للحقيقة الحقة الكامنة وراء المظهر الزائف. والمظهر هو البنك، أما حقيقته الحقة فهى أنه معبد. كل هذا ينبثق دون أن يقال صراحة، ودون التسلط على عقل المشاهد. وتحقق معجزة "المشاهد الذى يعتقد فى صحة شيء لأنه يرغب فى ذلك": أى أن المشاهد نفسه يخلق الاستعارة أو يشارك فى خلقها. لا أحد يخبره بأن "هذا مثل ذلك"، إنه يصل لهذه النتيجة بنفسه"(٢٣) .

يؤكد هذا المثال على عدة نقاط أثبتناها بالفعل. فهو على سبيل المثال يوضح الصلة بين التصور الخاص بالفنان وبين مشاركة المشاهد فى خلقه. وهو يطرح الصورة السينمائية كتوسط بين الاثنين. وليس من المفترض أن يكون تصوير صورة سينمائية مجرد مسألة استنساخ آلى، بل إنه يقبل بوصفه حرفة ومهارة وحساسية، أى "تكوين الكادر، والتشكيل وسرعة الكاميرا، والصوت، والإيقاع، والنسق اللونى فى الصورة"، وعن طريق هذه الوسائل يجرى تحويل شكل الموضوع داخل الصورة السينمائية، أى يجرى وصفه بشكل مختلف. إن الاستعارة مغلفة داخل الصورة السينمائية ذاتها.

للسينما مثلما للأدب قواعد وتقاليد نشأت خلال ممارسة هذا الفن، وكيَّفت التوقعات الكامنة لدى المشاهد والتى يتأمل من خلالها الصورة السينمائية ويؤولها. ويوظف صانع الفيلم تلك القواعد والتقاليد بشكل قصدى وأيضا بطريقة حدسية. ونحن

لا نحتاج إلا إلى تذكر كيف أن الوضع داخل الكادر- فى المركز أو فى المحيط - يغير مظهر الصورة ويرشدنا إلى كيفية قراءتها . ويعتمد الفيلم على العديد من تلك "الترميزات الشفرية" الجوهرية[٢٤] . إنها تجعل "بصمة" الفيلم شيئا آخر غير الموضوع الذى تستنسخه، فهى تصبغ هذا الموضوع بمعانٍ جديدة. وهكذا فإن تنسيق الصورة السينمائية ذاته - وهو أمر لا يمكن تجنبه - هو أحد الأسباب التى تجعل الصورة إلى حد ما شيئا منظورا إليه بوصفه شيئا آخر. وبالمثل فعلى الرغم من درجة المحاكاة الواضحة فيما يتعلق بالصورة، فلا زالت تعد انتقاء جزئيا من بين ما هو متاح لتجربته فى الواقع. إن لأى موضوع أو حدث واقعى وفرة أنطولوجية تتحدى الاستنساخ الكامل له. فأى صورة سينمائية لا تستطيع مثلا أن تشير إلا إلى جوانب مختارة من موضوع أو حدث، وهذه الجوانب هى مباشرة تلك الجوانب المرئية والمسموعة والحركية. وحتى لو أراد صانع الفيلم تصوير بنك فعلى، بدون أى غرض آخر سوى إظهاره حرفيا، فسيكون مضطرا إلى الاعتماد على مجاز مرسل علاقته الجزئية، فيصور المدخل والقنطرة وحاجز الصراف، وحفيف الأوراق النقدية وما إلى ذلك. إن ما تم انتقاؤه لا يزيد عن بضعة جوانب من الموضوع الذى يصنع عنه الفيلم .

حتى نشرح كيف يمكن لرؤية شىء ما فى صورة سينمائية كما لو كان شيئا آخر، أن تصبح فى بعض الأحيان استعارة سينمائية كاملة، من الضرورى أن نحلل أنماط المعنى فى الفيلم إلى عناصرها المكونة. ومن الممكن أن نطلق على أول هذه العناصر دلالة الصورة السينمائية designation .

إن الصورة السينمائية - من حيث هى بصمة لبعض جوانب الموضوع - إنما تماثل الموضوع ، أى أن الصورة تشير إلى الموضوع. إن هذا القول يعنى ضمنا أكثر من مجرد الإدراك الحسى، إن المشاهد فى تحديده لهوية الموضوع يضع عقليا الكل مكان الجزء الذى يشاهده (أى بعض جوانب الموضوع) وتمكنه معرفته من تعويض الخصائص التى يحوزها الموضوع. إنه يضيف التفاصيل الضرورية إلى الصورة. إن صورة التليفون تفترض أنه قد يدق، وصورة الأشرعة تنبئنا بوجود سفينة وبحارتها.

بالإضافة إلى هذا الإدراك الذى يعتمد على تمثل مقولات المعرفة البشرية، يضيف المشاهد فى تحديده لهوية الصورة شبكة دقيقة من التداعيات: ذكريات، ارتباطات، معانى عاطفية إضافية. وبعض هذه التداعيات شخصية. غير أن التداعيات الأكثر أهمية من وجهة نظر صانع الفيلم هى التداعيات ذات الطابع الثقافى التى تنتمى إلى المجال العام. إنها ظلال المعانى Connotations التى يمكن أن يستحضرها صانع الفيلم عندما يعد الصورة السينمائية.

إذن فدلالة الصورة السينمائية تشمل كلا من معناها المحدد denotation وكذلك ظلال المعانى الخاصة بها. وتتيح الطبيعة المزدوجة للصورة السينمائية مجالا للمعالجة الاستعارية.

دعنا نرجع بغرض الإيضاح إلى استعارية البنك منظوراً إليه بوصفه معبدا. إن الصورة أو مجموعة الصور الثانوية التى تؤسس الصورة الأولية يجب أن تشير إلى بنك. أما فى مظهرها أو فى جوانب من مظهرها فتشير إلى كنيسة. نتيجة لذلك فإن المجموعة الأولى تعدل المجموعة الثانية الخاصة بظلال المعانى خالقة تركيبا جديدا، أى معرفة مغايرة. بمعنى آخر فإن انكشاف المعنى من خلال العلاقة التى تخلقها الدلالة المزدوجة للصورة هو الذى يحول رؤية شىء ما وكأنه شىء آخر إلى استعارة"(٢٥). "أ" هى "ب". ومع ذلك فمن المهم تأكيد أن إدراك المشاهد للصورة السينمائية ليس هو فقط الذى يخلق الاستعارة. إن الاستعارة تعتمد على خبرة المشاهد السابقة بالموضوعات نفسها، وتتطلب تعاونه النشط.

أى شىء يخلق دلالة مزدوجة داخل الصورة السينمائية يكون ملائما لخلق استعارة. ويمكن للإخراج المسرحى أن يكون مصدرا للاستعارة داخل الصورة السينمائية مثله مثل الصورة الفوتوغرافية على الشريط السينمائى. ويعتبر التمثيل الصامت لشارلى شابلن مثالا جيدا على هذا كما يشهد بذلك تعليق رودلف أرنهايم، يقول أرنهايم:

"لو كان المشهد (الذى ظهر فيه شارلى شابلن كمنقب عن الذهب يتضور جوعا) فى فيلم "البحث عن الذهب، The Gold Rush " لو كان هذا المشهد لا يظهر سوى رجل

يتضور جوعا يلتهم حذاء مطهيا، فلن يكون سوى كاريكاتير عن الفقر غريب إلى حد بشع. إن تفوق هذا المشهد وقوته إنما يكمنان فى حقيقة أن المخرج عند تصويره للبؤس يظهر في الوقت نفسه تباينه مع الثراء عن طريق تشابه تلك الوجبة مع وجبة رجل غنى تشابها ملفتا للنظر.

جسم الحذاء = جسم سمكة

أظافر = دجاجة

أربطة حذاء = إسباجتى

لقد جعل شابلن التباين واضحا بطريقة مؤلمة لعين المشاهد عن طريق إظهار التشابه فى الشكل بين تلك الأشياء المختلفة موضوعيا"(٢٦).

يمكن للمرء أيضا أن يضرب مثلا بالمشهد الذى يظهر قرب نهاية فيلم 81/2

حيث يُسحب جودو من ذراعيه إلى مؤتمره الصحفى المشئوم. لقد كانت محاولاته للفرار تحاكي محاولات طفل عنيد .

وعندما تحمل الدلالة المزدوجة استعارة فإنها تدل على وجود كل من المشبه والمشبه به. ولكن كيف تعرف أيهما المشبه وأيهما المشبه به؟ سيذكر البعض أن هذا القول السابق على وجه التحديد كان من الاعتراضات الموجهة ضد الاستعارة، حيث يقال إن كل الصور توجد هناك بالمعنى الحرفى للكلمة، بينما الأمر ليس كذلك فى اللغة الملفوظة. وكما يقول ميتز (عندما نتحدث عن "حزمة ضوء" فإن الحزمة تكون بمعنى ما غائبة)، وتعطينا الاستعارة فى الصور السينمائية حلا جديدا لتلك المشكلة. فالمعنى المحدد الأكثر قوة، أى الذى يكون حضوره أكثر اكتمالا، سوف يطابق المشبه بالطبع، والمعنى الأضعف أو الأكثر إيحاء سيكون المعنى الخاص بالمشبه به. ففى الأمثلة التى استشهدنا بها، من الواضح أن البنك، وحذاء شارلى شابلن، وشخصية جودو تعتبر أولية، بينما تعتبر المعانى المستوحاة معانى ثانوية وبالتالى بلاغية. من تلك الأمثلة يتضح أن الاعتراض باطل .

قد تبدأ سلسلة من المشاهد السينمائية بلقطة ملتبسة، فقد لا نعرف ما إذا كان يراد بالمشهد أن يحدث فى بنك أم فى كنيسة، وتكون المظاهر الدلالية عرضة لتفسير مزدوج. ولكن مع تكشف السياق تدريجيا يتضح أن المشهد يحدث فى بنك. ويصبح البنك هو المشبه مادام ينتمى إلى مستوى السيناريو الرئيسى. وقد جرت العادة فى السينما كما فى الأدب، على تحديد موقع المشبه على سطح الخطاب أو السرد. وإذا ما ثارت صعوبات ما فعادة ما تكون علامة على أننا نصادف صورة بيانية أكثر رحابة أو تعقيدا، مثل الاستعارة أو الاستعارة المزدوجة. ويمكن على وجه العموم الاعتماد على تلك القاعدة فى الإشارة فهى ليست موضع شك. ولهذه القاعدة أيضا صلة وثيقة بالاستعارة فى المونتاج كما سوف نرى .

إننا مع ذلك لم نكمل بعد تحليلنا للمعنى المرتبط بالصورة السينمائية. إن كل صورة سينمائية تكتسب معنى علاوة على دلالتها بسبب وجودها فى سياق يضم الصور الأخرى. وبإمكاننا أن نسمى هذا العنصر من عناصر المعنى بمغزى الصورة Significance [٢٧] . على سبيل المثال: قد تشير الصورة إلى يخت، وتقدم حشدا من ظلال المعانى يتراوح بين الترف والراحة وبين الاستقلالية والمغامرة. ومع ذلك ففى فيلم من الأفلام، ومن خلال ارتباطه بشخصية رجل معين وبمشاكله الجنسية، قد يكون مغزى هذه المشاكل الجنسية هى أنها بديل عن المرأة التى لا يستطيع أن يقيم معها علاقة مشبعة. ويختار صانع الفيلم صورة ويحدد موقعها فى علاقتها بالصور الأخرى من أجل أن يحصل بالتحديد على هذا المغزى. عند هذا المستوى يعالج الفيلم مسألة نقل المعنى الموجود فى اللغة اللفظية نقلا رمزيا. غير أن المدى الذى يمكن فى حدوده معاملة الفيلم بوصفه نظامًا رمزيا يعد مسألة إشكالية. وتظل هذه المسألة موضوعا للخلاف فيما بين علماء سيميولوجيا السينما ونقادها.

يمنح التعاقد الاجتماعى الكلمات سلسلة محتملة من الاستخدامات. والسياق الذى يتضمن وضعا تركيبيا وموقفا دلاليا، بالإضافة إلى مناسبة النطق ذاتها، يوضح المعانى المحددة التى تستخدم معها كلمة من الكلمات. وعلى وجه العموم ليست الصور

السينمائية رمزية بهذا المعنى، ذلك أن معناها المحدد ليس معنى اصطلاحيا ولكنه معنى يقوم على المحاكاة، وتستثنى من هذا الأكليشيهات البصرية . مثلا : أصبحت الروزمانة - بأوراقها المتطايرة والموجودة فى كثير من أفلام هوليود- علامة على مرور الزمن، كما أن لقطة برج إيفل تخبرنا أن الحدث يقع فى باريس، ولكن تلك الحالات تظل هى الاستثناء من القاعدة، كما أنها ليست مرضية من الناحية الفنية. والمعتاد هو أن تكون الصورة السينمائية تعبيرات أيقونة جديدة. وكما لاحظ بيير باولا باسولينى أنه "لا يوجد قاموس للصور السينمائية، وليس ثمة صور سينمائية مصنفة وجاهزة للاستخدام. فإذا كنا بالمصادفة نريد أن نتخيل قاموسا للصور السينمائية، فإن علينا أن نتخيل قاموسا لامتناهٍ، تماما مثلما يظل قاموس الكلمات الممكنة لامتناه"[٢٨]

إذن فلا تناهى الصور السينمائية الممكنة هو أقرب شبها بعدد الجمل الممكنة فى لغة ما من العدد الفعلى للكلمات فى أى لغة منطوقة. غير أن الجمل تبدو أكثر ملاءمة لنقل المفاهيم من الصور السينمائية، لا سيما عندما لا نأخذ فى الاعتبار سوى دلالة الصورة السينمائية، رغم أن هذا القصور يمكن علاجه عن طريق ضم الصور فى مجموعة ذات مغزى. ويفضى بنا الاعتراف بذلك إلى التفكير فيما إذا كان ثمة تركيب لغوى يقوم عليه الربط بين الصور السينمائية. لقد تحدث عدد كبير من الكتاب الأوائل الذين كتبوا عن السينما، تحدثوا بثقة عن النحو فى الفيلم (مثل رايموند سبوتسوود) أما الكتاب الأحدث فقد تبينوا مدى الافتقار إلى الدقة فى تلك المحاولات، غير أن إغراء النموذج اللغوى ظل دائما قويا، فكرستيان متز على سبيل المثال حذا حذو مترى فى نقده للتطبيقات الساذجة للنماذج اللغوية، غير أنه كرس جهدا كبيراً للبحث فيما إذا كان بالإمكان اكتشاف أدوات أكثر ملاءمة فى النظرية العامة للاتصال، المستمدة من علم العلامات عند فرديناند دى سوسير[٢٩]، مع أنه من الشروط الضرورية لنظام سوسير بمجمله أن تكون العلامات التى يناقشها تعسفية وغير أيقونية [٣٠]. ولقد أدى تأكيد علم دلالات الألفاظ على الشفرات إلى محاولات تصنيفية متنوعة، مثل محاولة نويل بورش لتعيين عدد العلاقات المحتملة بين لقطات متتابعة،[٣١] ولكن حتى لو نظرنا إلى هذه

اللقطات على أنها أبنية "تركيبية" من نوع ما، فإن هذا يظل غير كاف تماما للبرهنة على أن هناك "نحوا" كاملاً فى السينما.

وعلى وجه العموم، فإن أسلم نتائج تم التوصل إليها فى هذا الصدد هى تلك التى عبر عنها جان مترى والتى ترى أن الصور السينمائية تكتسب معنى من خلال وضعها فى نسق من المعانى الضمنية مضبوط بعناية، الأمر الذى يعنى أن مغزى الصور السينمائية يعتمد على البراعة الفنية فى التنسيق أكثر من اعتماده على قواعد شكلية خاصة بالبناء الصارم للجمل. أى تعتمد على بلاغة نامية أكثر من اعتمادها على نحو راسخ. وكما هو الحال بالنسبة للشعر، يمكن للتقاليد الفنية أن تتطور، وبالتالى يمكن الاحتكام إليها أو تعديلها أو حتى توجيه الاعتراض لها. وتعتبر اللغة الأساسية فى السينما هى لغة التشكيل الفنى نفسه.

وعلى الرغم من ذلك فإن تلك الظروف لا تحول دون انبثاق الاستعارة السينمائية من مغزى الصور السينمائية، بل إنها قد تساعد الصور السينمائية على تحقيق ذلك، وهو ما سوف يتضح عندما نأخذ فى الاعتبار ما يتضمنه تعريف سياق الصور السينمائية.

منذ مجىء السينما الناطقة، أصبح الحوار والسرد الملفوظ، على سبيل المثال، جزءا لا يتجزأ من السينما. على الرغم من أن ما نسميه بالسينما الصامتة قد اعتمد على اللجوء إلى المصاحبات الموسيقية. ويعنى تجاهل هذا الاعتماد على الصوت، الإفراط فى التأكيد على ما هو مرئى ويمكن أن يفضى إلى المغالطة التى تقول بأن السينما هى ما نراه فقط، لا ما نراه ونسمعه. إن للفيلم خصائصه البصرية الخاصة به، إلا أنه يدمج معها كل الخصائص المتعارف عليها للحديث وللموسيقى أيضا معطيا إياها مبررات جديدة عن طريق إدخالها فى علاقة مع الصور المتحركة. يترتب على ذلك أن السينما هى فن يرث من فنون أخرى - مثل الموسيقى والدراما والقصص الخيالية والرقص والفن التشكيلى والتصوير الفوتوغرافى - الكثير من أشكالها وتقاليدها الفنية. كما تعتبر فنون السرد، والإيقاع، واللحن المصاحب، والتصميم المكانى، والإشارة الأيقونية، إمكانات متاحة للسينما مثلها مثل المونتاج البصرى. وتعتمد سيادة

أحد هذه العناصر فى وقت من الأوقات على الهدف والتنسيق الشامل للفيلم. ومع ذلك فقد تشترك جميعها فى تشكيل سياق الصورة السينمائية، وربما اشتركت فى تحديد مغزى أى صورة معينة .

يعتبر هذا الكلام شديد الوضوح، ونادرا ما تكون هناك ضرورة لقوله، ومع ذلك فالأمر الغريب هو أن واضعى النظريات فى السينما غالبا ما ينسونه أو يتجاهلونه. خذ على سبيل المثال تعليق مترى الذى استشهدنا به من قبل فى هذا الفصل "ليس فى السينما كلمة ككلمة مثل". بالطبع توجد فى السينما كلمة "مثل" كما أن فيها أية كلمة أخرى يهتم المخرج باستخدامها. ولا يمكن الإدلاء بمثل هذه الملاحظة، حتى ولو كزلة عابرة، لولا التصورات المسبقة المنغرسة بعمق والقائلة بأن خصائص معينة تعد بطبيعتها ذات طابع سينمائى أكثر من غيرها. إنها تشير إلى تحامل على ما هو "أدبى" باعتباره يشوه السينما بطريقته الخاصة مثلما يشوهها أى نموذج لغوى ساذج. وإذا كان علينا أن نفهم مغزى الصور السينمائية ودورها فى توليد بعض الاستعارات السينمائية، فينبغى أن نكون على استعداد لأخذ جميع العوامل فى الاعتبار وألا نستبعد بعضها سلفا لأنها تعتبر "غير سينمائية".

عرّفنا المغزى مبدئيا بأنه ذلك الجزء الأساسى من معنى الصورة السينمائية الذى نصل إليه من خلال السياق الذى توضع فيه الصورة. ومع ذلك يمكن للطريقة التى تقدم بها الصورة أن تكسبها مغزى. وقد يساعد مثال مأخوذ من اللغة فى إيضاح ما هو مقصود هنا. إن عددا من المرادفات قد يشير إلى الشىء نفسه غير أن كل مرادف سوف يضفى على هذا الشىء طابعا مختلفا. وهذا ما تبرهن عليه بصورة مضحكة اشتقاقات لغوية ساخرة مثل "أنا صلب Firm وأنت عنيد Stubborn وهو له رأس خنزير Pig - headed أو مثل "الحيوانات تنز Sweat والرجال يتصببون عرقا perspire والنساء يتضرجن بالدماء glow " . بالطبع ليس فى السينما مجموعات شكلية من المترادفات مساوية لتلك المترادفات غير أنه من الممكن أن نصنع فيلما سينمائيا عن موضوع من الموضوعات بعدة طرق مختلفة. وهكذا فسيكون هناك عدد من الصور المتنوعة متاحا للدلالة على الموضوع نفسه. وتحديد الصور التى يتم اختيارها وكيفية تشكيلها يمكن أن يغير جذريا من فحوى الموضوع وقيمته[٣٢].

ومن الممكن الاستفادة من كل العناصر السينمائية التى تؤثر فى الصورة لخلق تلك المترادفات السينمائية: مثل تعيين مكان الكاميرا وعدسات التصوير، وتكوين الكادر، والمرشحات والإضاءة وسرعة الكاميرا ونوع الفيلم الخاص، وغيرها. وعادة ما تخصص الكتيبات التى تتناول السينما مساحة كبيرة لعرض تقنيات تصوير لقطة سينمائية، وإيضاح النتائج المختلفة التى تحققها تلك التقنيات. ولا يمكن لتوصياتها تلك أن تكون إلا مجرد تعميمات لأن لكل صورة تفردها، فمعناها تحكمه إلى حد بعيد العلاقة بين الشىء الذى تم تصويره وبين طريقة تقديمه. على سبيل المثال تستخدم الحركة المسرعة بوجه عام لتصوير كوميديا الإثارة. ومع ذلك فإن م. ف. مورانو يستخدم الحركة المسرعة فى فيلم "نوسفيراتو" **Nosferato** لتصوير الغموض الخارق للطبيعة الذى تتصف به عربة نوسفيراتو. وكذلك يستخدم ستانلى كوبريك الحركة المسرعة فى فيلم "برتقالة أوتوماتيكية" " **A Clockwork Orange** " كى يضفى النمطية والتحفظ على تصويره لنشاط وسلوك "أليكس" الجنسى. ومن الواضح أن الكتيبات السينمائية محقة فى أن تعلق تلك الأهمية على طريقة تقديم الصورة السينمائية. إن جانبا كبيرا من فحوى الفيلم ومن ثقله ينبع من كفاءة وفعالية الصور. ولقد كتب ونشر الكثير عن هذا الموضوع، ولا حاجة بنا إلى معالجة هذه النقطة بتفصيل أكثر من ذلك، إلا من أجل بيان إلى أى حد يساعد المغزى الذى تحمله الصور فى فيلم ما فى تحديد أسلوب الفيلم وطابعه وموقفه، ولأنه ليس للفيلم تركيب مكتمل كتركيب الجمل، يساعد فى بناء طريقة لتفسير الأشياء، فإن الوسائل الأخرى المتعلقة بتحقيق التكامل للمادة الفنية تتخذ أهمية إضافية. إن إنجاز الصورة السينمائية بشكل صحيح هو علامة حقيقية على التحكم الفنى .

يصبح المغزى هو الأساس للاستعارة داخل صورة سينمائية ما إذا تم إحداث توتر يتطلب حلا بلاغيا. وربما كان ثمة تعارض بين الموضوع الذى يصور عنه فيلم وبين طريقة تناوله فى الفيلم. أو بين طريقة تناوله وبين الطرق الأكثر توقعا لتناوله. على سبيل المثال فى فيلم "الرجل الثالث" **The Third Man** يستخدم كارول ريد مجموعة من اللقطات المائلة. والمشاهد يعى أن هذا انحراف عن اللقطات المعتادة، وأن تقديم الأشياء

بهذه الطريقة المنحرفة يوحى بشىء يتعلق بافتقاد التوازن الأخلاقى فيما أدت إليه السوق السوداء بعد الحرب من تخريب لفيينا. وثمة لقطة أكثر تعقيدا فى فيلم " المواطن كين" "Citizen Kane" تجذب الانتباه إلى الطبيعة المضللة للصورة السينمائية التى تقدم لنا. إن كلا من كين وليلاند وبرنشتاين يحدقون فى صورة فوتوغرافية لهيئة تحرير صحيفة "كرونكل" معروضة داخل إطار. وتتحرك الكاميرا على الصورة ثم عن طريق التلاشى والمزج الذى يكاد يكون غير ملحوظ يقدم المخرج للمشاهدين صورة يظنونها مجرد تقديم آخر للصورة الفوتوغرافية نفسها. إلى أن يتحرك كين داخل الصورة، ويتضح أنها صورة سينمائية للأشخاص أنفسهم الذين كانوا فيما سبق يعملون لدى صحيفة "كرونيكل" والآن يقفون لالتقاط صورة لهم مع مستخدمهم الجديد. إن أعضاء هيئة تحرير صحفية "كرونيكل" ليس لهم وجود بالنسبة لكين كأشخاص واقعيين بل كمجرد صورة تساعد على زيادة رواج صحيفته. ويدعى الفيلم أنه يقدم لنا الحقيقة، إلا أنه يضللنا باستمرار، وهذا ما يتفق مع فكرة جوهرية فى الفيلم تتكرر بطرق مختلفة طوال الفيلم، وهى أن الحقيقة غير قابلة للمعرفة على الإطلاق وأن كل الأساليب التى نتخذها لسبر أغوارها ليست سوى أساليب جزئية مضللة وغير فعالة.

تنتمى الاستعارات السينمائية التى تم وصفها توا إلى الفئة العامة، الخاصة باستعارات التحريف. وأكثر فروع هذا النوع شيوعا صيغة المبالغة والكاريكاتير، ولهما أيضا ما يكافئهما فى الصورة السينمائية. فى فيلم "زواج ملكى" "Royal Wedding" يمتلئ فريد أستير بالبهجة لدرجة أنه يرقص على الحوائط وعلى الأسقف. وفى فيلم D.strangelove يبدو رئيس بيتر سيلرز مفكرا ليبراليا إلى حد أنه يحمل رأسا تشبه البيضة. أما فى فيلم راءول ولش "العشرينيات الصاخبة" "The Roaring Twenties" فثمة لقطة للأفق فى مدينة من المدن يتلاشى فجأة متحولا إلى أرض أمام نواظرنا . لا يبدو هذا صيغة مبالغة ولا كاريكاتيراً ، بل هو بالأحرى تجسيد بصرى لما عاناه الكثيرون فى فترة الانهيار الاقتصادى الرهيب الذى حدث سنة ١٩٢٩ حينما تقوض بين عشية وضحاها ذلك العالم الاقتصادى الذى كان يبدو راسخا. ومع أن هذا ليس صيغة مبالغة ولا كاريكاتيراً، فهو مثال جيد على الاستعارة السينمائية من نوع التحريف .

النوع الرئيسى الآخر من الاستعارة المعتمد على الصورة السينمائية نفسها هو ذلك الذى يتضمن كناية. ومع ذلك فهذا النوع من الاستعارة يصعب تحقيقه من خلال صورة مفردة؛ والسبب هو أن الكناية متوطنة بالفعل فى الأفلام لدرجة أنها تفقد أية معان بلاغية. إن الكادر يضم أشياء ويستبعد أشياء بشكل تعسفى، منتقيًا أحد الأجزاء ومقتطعًا الأجزاء الباقية، بحيث يعتاد المتفرجون على قراءة الجزء باعتباره الكل. إن يدًا مرتدية قفازًا تدفع الباب فيفتح، وخطوات أقدام متلصصة تعبر حجرة مظلمة – بمثل هذه التفاصيل ينقل المخرج للمشاهدين حدوث اقتحام شرير. غير أنه إذا ما كان للتفاصيل الضرورية التى يجب إضافتها هنا وضعا حرفيا تماما، فليس بإمكان المرء أن يدعى أن ثمة استعارة هنا. ولا تكفى التأكيدات الدلالية، حتى حينما يعتمد الانتقاء والتجزىء على ثمار للخيال أشد براعة مما يقدم مثال الاقتحام. فلكى تتحقق الاستعارة، طبقا لتقديرنا، ينبغى أن يكون ثمة تجاور لمقولات أو سياقات غريبة عن بعضها تولد حلا جديدًا توحى به العلاقة بين هذه السياقات. ويمكن للاستعارة من نوع الكناية أن تتحقق فى الأفلام، غير أنه يحتاج كى ينجح إلى جمع عدد من الكنايات، وتوليف الكناية مع بعض العوامل الأخرى (مثل الاقتباس الذى يشير إلى وجود سياق مغاير) ويعتبر التكرار طريقة أخرى تضفى على الكناية تأكيدًا يكفى لتأسيسها كاستعارة من نوع الإبدال. وكثيرًا ما يلجأ روبرت بريسون الذى يتبع أسلوبا شديد الإيجاز فى فنه، إلى هذا النوع من الاستعارة: فى فيلم "هروب رجل" تصبح اللقطات المكبرة المتكررة ليدى "فونتانا" تعبيرًا عن الرغبة الهائلة فى الهروب، لدرجة أننا قد نتصور أن هذه الرغبة تساندها العناية الإلهية الحالة فى كل مكان رغم أنها غير مرئية. على أية حال يعتمد تأثير هذه الاستعارة على مكانها ضمن السياق الكلى للفيلم. وعلى الرغم من أن الاستعارات من النوع الكنائى تنشأ من طريقة تقديم الصورة السينمائية فإنها تعتمد على جمع الصور مع عناصر أخرى إلى حد أنه يمكن تصنيفها بسهولة ضمن الاستعارات التى يتم خلقها من خلال المونتاج .

فى هذا الفصل أشرنا إلى أن الكثير من المناقشات التى تتناول الاستعارة السينمائية ، إن لم يكن معظمها ، وسواء أكدت وجوده أو حاولت نفيه، قد افترضت أن

الاستعارة السينمائية إذا ما وجدت على الإطلاق فسوف يتم خلقها عن طريق ربط صورة سينمائية بأخرى من خلال التقطيع. ولقد حاولنا أن نبين أن الاستعارة السينمائية يمكن أن توجد ضمن الصورة السينمائية نفسها. وحتى نحقق ذلك حللنا معنى الصورة السينمائية إلى عناصره الرئيسية. أما الخطوة التالية فهى النظر فى كيفية تنسيق الصور السينمائية فى مجموعات أكبر تحمل مغزى ما، وفى الطريقة التى يساعد بها هذا التنسيق على خلق الاستعارات السينمائية.

الهوامش

(١) Gilbert Ryle, Dilemmas: The Tarner Lectures 1953 (Cambridge: Cambridge University Press, 1954), p. 66.

(٢) Cf. Calvin B. Pryluck, "The Film Metaphor Metaphor: The Use of Language-Based Models in Film Study," Literature/Film Quarterly 3, no. 1 (Spring 1975), pp. 117-23.

(٣) انظر مناقشة أرفن روك عن كيفية إدراكنا للصور التمثيلية. الإدراك الحسى (New York: Scientific American Books, 1984)، لا سيما الفصلين ٤ ، ٧ ؛ من أجل مناقشة أكثر تفصيلاً لمختلف الآراء حول تمثيل الصور فى السينما والسبب فى أن كثيرا من هذه الآراء مضلل، انظر : Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory (New York: Columbia University Press, 1988), esp. pp. 106-46.

انظر أيضًا. المناقشة حول أسبقية الإدراك الحسى للموضوع فى السينما David Bordwell, Narration in the Fiction Film (London: Methuen, 1985), pp. 100-54

(٤) Peter Wollen, Signs and Meaning in the Cinema (London: Secker & Warburg, 1969), pp. 102f.

(٥) André Bazin, What Is Cinema? Trans. Hugh Gray (Berkeley: University of California Press, 1967), p. 12. See the critique of Bazin's account, however, in Noel Carroll, Philosophical Problems of Classical Film Theory (Princeton: Princeton University Press, 1988), chap. 2.

(٦) Christian Metz, Film Language, trans. Michael Taylor (New York: Oxford University Press, 1974), p. 8.

(٧) Ibid., p. 6. For an opposing view, see Stanley Cavell, The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film (New York: Viking Press, 1971), p. 26.

(٨) Coleridge, Literaria Biographia, 2 vols., ed. J. Shawcross (Oxford: Oxford University Press, 1907), chap. 13.

(٩) Pryluck, "Film Metaphor," pp. 119-20.

"انتقد عدد من الكتاب فكرة "الاستعارة السينمائية" برمتها على أساس صحيح إلى حد ما وهو أن الصورة الفوتوجرافية فى الفيلم هى تمثيل حرفى للأشياء والأحداث. وتستمر الحجة قائلة إن تلك الأشياء والأحداث لها معان فعلية تعمل ضد تأويل الصور تأويلاً بلاغيا". وقد أشار Pryluck إلى Siegfried Kracauer, Rudolf Arnheim, and George Bluestone.

(١٠) Jean Mitry, Esthétique et psychologie du cinéma, 2 vols. (Paris: Editions Universitaires, 1963, 1965).

(١١) Christian Metz, "Current Problems of Film Theory: Mitry's Esthétique et Psychologie du Cinéma, Vol. II," in Movies and Methods, ed. Bill Nichols (Berkeley: University of California Press, 1976), pp. 569-70. Metz's full review of Mitry's work was first published in Screen 14, nos. 1-2, pp. 40-87.

(١٢) I. A. Richards, The Philosophy of Rhetoric (Oxford: Oxford University Press, 1936), p. 94.

(١٣) Cf. Biographia Literaria, chap. 10. Also see previous discussion in Chapter II.

(١٤) G. D. Martin, Language, Truth and Poetry (Edinburgh: University Press, 1975), p. 209: see also p. 66.

(١٥) Ibid., p. 213.

(١٦) Ibid., pp. 208-9. Max Black's "interaction view of metaphor" is very similar. See Max Black, "Metaphor," in Contemporary Studies in Aesthetics, ed. Francis J. Coleman (New York: McGraw-Hill, 1968), pp. 216-32. The article was first published in Proceedings of the Aristotelean Society 55(1954-55).

(١٧) Marcus B. Hester, The Meaning of Poetic Metaphor (The Hague: Mouton, 1967), p. 169.

(١٨) Ibid., p. 183.

(١٩) هناك كتاب آخر عن الاستعارة يتابع هذا الاتجاه الفكرى ويسبر غور مضامينه الإبستمولوجية، هذا الكاتب هو Philip Wheelwright

in Metaphor and Reality (Bloomington: Indiana University Press, 1962); see particularly chap. 8: "The Sense of Reality."

(٢٠) Ludwig Wittgenstein, Philosophical Investigations, trans. G. E. M. Anscombe (Oxford: Basil Blackwell, 1958), p. 202.

(٢١) Ibid., p. 213.

(٢٢) Yves de Laurot, "From Logos to Lens," in Movies and Methods, p. 581; وقد نشر الكتاب فى Cinéaste فى ١٩٧٠ ويقدم ,Yves de Laurot تعريفًا للاستعارة أكثر من عدد كبير ممن أحلنا إليهم فى هذا الكتاب· "لقد تم تعريف الاستعارة بشكل تقليدى بأنها التقاء بين ظاهرتين أو شيئين متشابهين فى جوهرهما مع أنهما مختلفان ظاهريا. والطريقة التى نستخدمها بها (أى هو ورفاقه فى Cinema Engagé)، تجعل أحدهما يميل نحو التحقق فى الآخر. بمعنى آخر: إنه عن طريق الاستباق ندرك الجوهر فى المظهر، والكامن فى الحقيقى" (p.579) ربما وصف لجوء De laurot إلى الجوهر، برطانة النزعة البنيوية للجناح اليسارى، بأنه محاولة إضفاء الصفة الطبيعية على وجهة النظر الثورية وبذلك إقناع القارئ، بشكل غير شرعى، بقبول وضعها الممتاز).

(٢٣) Ibid., p. 581.

(٢٤) Cf. James Monaco, How to Read a Film (New York: Oxford University Press, 1977), pp. 149-64.

٢٥) يتوافق هذا الرأى بشكل وثيق مع "الرؤية التفاعلية" للاستعارة التى أشرنا إليها سابقًا.

Rudolf Arnheim, Film as at (London: Faber, 1958), pp. 122-3. (٢٦

٢٧) لا يجوز خلط هذا الاستخدام للمصطلح باستخدام المفكرين الذين ينظرون للسينما من خلال علم العلامات، انظر على سبيل المثال . John Fiske and John Hartley, Reading Television (London: Methuen, 1978), pp. 40-7.

لقد تم استخدام المصطلح تقريبًا كمرادف لمصطلح "المعنى" أو "المعنى كعملية". انظر أيضًا: The Cinema Book, ed. Pam Cook (London: British Film Institute, 1985)

بالنسبة إلى سوسير ينتج المعنى عن تخصيص دال معين لمدلول معين بشكل اعتباطي وإن كان مؤسسًا بشكل متفق مع القواعد المتعارف عليها.

Ferdinand de Saussure, Course in General Linguistics, trans. Wade Baskin (London: Fontana/Collins, 1974), pp. 114-22.

(٢٨) Pier Paulo Pasolini, "The Cinema of Poetry," in Movies and Methods, P. 545.

(٢٩) Cf. Metz, Film Language, and Language and Cinema, trans. Donna Jean Umiker-Seboek (The Hague: Mouton, 1974). See also J. Dudley Andrew, The Major Film Theories (Oxford: Oxford University Press, 1976), chap. 8.

(٣٠) "العلامات التى تعتبر اعتباطية تمامًا تحقق أكثر من العلامات الأخرى هدف العملية السيميولوجية" Saussure, General Linguistics, p. 68.

(٣١) Noel Burch, Theory of Film Practice (London: Secker & Warburg, 1973).

(٣٢) يحيل اللغويون إلى المحاور الإحلالية (الانتقائية) والتركيبية (الضامة) فى البناء اللغوى. والواقع أن ما يتم اقتراحه أن معنى الصور السينمائية يتم خلقه اعتمادًا على المحورين من خلال انتقاء الصورة التى ينبغى أن تمثل الموضوع، ومن خلال وضع تلك الصورة فى سياق الصور الأخرى.

الفصل الرابع

مستويات الخطاب فى السينما

يهاجم السرد السينمائى المتفرج بانطباعات، إنه يولد الاستعارات وينبذها بمنتهى السرعة لدرجة أن الوعى لا يستطيع أن يلاحظها إلا بمشقة، إنه يؤثر فينا مثل مجموعة رموز تمر سريعا ولكنها تكون نافذة .

إيريك رود[١]

إن جوهر كثير من الاعتراضات على وجود استعارة فى السينما هو أن الفيلم ليس له مستويات مختلفة من الخطاب. إنه يشير إلى أن الصور هى تمثيلات حرفية، وبالتالى فلها جميعا الوضع الدلالى نفسه. ولكون الاستعارة تتضمن تحويلات فى مستويات المعنى وتعتمد على قواعد لغوية محددة من أجل القيام بتلك التحويلات، ولأن تلك الشروط لا تتوافر للأفلام فإنه يترتب على ذلك استحالة وجود استعارات سينمائية[٢]. ولقد اعترضنا على تلك النظرة على مستوى الصورة السينمائية ونحتاج الآن أن نتوسع فى تفنيدنا لها.

المبرر الذى قدمناه بالفعل والذى يدفعنا للنظر إلى تلك الاعتراضات باعتبارها وجهات نظر خاطئة، هو أنها تقوم على فهم قاصر للاستعارة ، فليست كل الاستعارات الأدبية قابلة للتعرف عليها من خلال تركيب الجملة وحده. إن الاستعارة مفهوم ينتمى إلى مجال التأويل، لقد بينت أن إدراك المعنى الاستعارى هو مسألة تأويل للمغزى الذى توحى به علاقة ما. وثمة مغالطة فى جوهر هذه الاعتراضات على وجود الاستعارة السينمائية فهى تتجاهل التمايز المنطقى بين الدال والمدلول .

لقد افترض فرديناند دى سوسير أن كل العلامات تتكون من الموضوع أو الحدث الذى يحمل معنى (الدال) ومن المعنى نفسه (المدلول)[٣]. ومع ذلك لا يترتب على تواجد دالين معا أن يتواجد مدلولاهما معا بالطريقة نفسها - حتى لو ادعى البعض أن العلامات السينمائية هى بالأساس علامات أيقونية وإشارية (أى أنها رسومات للشىء الأصلى الذى تشترك معه فى بعض أوجه الشبه). وكما بينا فى الفصل الثالث لا يشتمل معنى الصورة السينمائية على المعنى المحدد لها فقط ، بل يشمل أيضا ظلال المعانى المرتبطة بها وكذلك مغزاها. ونتيجة لذلك فقد ينتمى مدلول إلى مستويين مختلفين تماما من الخطاب، إذ يمكن لأحدهما أن يكون حرفيا فى حين يكون الآخر بلاغيا (سوف نوضح هذا الأمر فيما بعد بالأمثلة). ولكى نوضح بعض المعانى التى تتضمنها هذه الملاحظة نحتاج للاستفاضة فى الحديث عن الطريقة التى تخلق بها سياقات معينة مغزى ما.

ليست الاستعارة هى العنصر الوحيد فى الخطابات الفنية الذى ينتمى بشكل عام إلى ميدان التأويل. إن ماهية الفن نفسه هى خلق معانٍ عن طريق المغامرة خارج القواعد المعتادة للتوصيل. وهذا أمر معروف منذ زمن، ولكن لأن علم العلامات قد أثر كثيرا فى نظرية السينما فى العقود الأخيرة، فربما كان من الملائم هنا إعادة الحديث عن هذه السمة من منظور علم العلامات. لقد وصف جوناثان كولر فى كتابه عن سوسير وجه التمايز بين ما أسماه "الشفرات الصريحة"[٤] وبين غيرها من الشفرات الأقل تحديدا أو الأقل قابلية للتحديد.

يقول كولر "الشفرات من النوع الأول معدة لتوصيل رسائل وأفكار معروفة بالفعل توصيلا مباشرا وخاليًا من الغموض. إن الشفرة ببساطة تزود الأفكار الواضحة بالفعل برموز اقتصادية. غير أن التعبير الفنى يهدف إلى توصيل أفكار وأمور مراوغة ومركبة لم تتم صياغتها بعد، وبالتالى فما إن تصبح الشفرة الفنية مدركة كشفرة (أى كطريقة تعبير عن أفكار تم إيضاحها بالفعل) حتى تميل الأعمال الفنية إلى تجاوز الشفرة. إنها تشك فى هذه الشفرة، وتسخر منها وتقوضها، بينما تستكشف تحولاتها وتوسعاتها الممكنة"[٥].

وبعد ثلاث صفحات يسير كولر بهذا الرأى إلى مدى أبعد قائلا" : ومع ذلك فحقيقة أن أنظمة العلامات تقوم على أنظمة أخرى، لا سيما الأنظمة اللغوية، هذه الحقيقة تجعل أنظمة العلامات تلك معقدة، وبالتالى تصبح أنظمة "من المستوى الثانى" والأدب هو أحد هذه الأنظمة، فهو يتخذ من اللغة أساسا له وتقاليده المتكاملة هى تقاليد تتعلق بالاستخدام الخاص للغة. وهكذا إذا أخذنا مثالا بسيطا يمكن اعتبار الأشكال البلاغية مثل الاستعارة والكناية وصيغة المبالغة والمجاز المرسل كعمليات تتعلق بشفرات أدبية من المستوى الثانى. إن علامات المرور لا تنتهك شفرة علامات المرور، فى حين أن الأعمال الأدبية تنتهك باستمرار الشفرات الأدبية؛ وذلك لأن الأدب هو باستمرار استكشاف لإمكانات الخبرة، وشك فى المقولات التى نرى بها ومن خلالها أنفسنا وعالمنا، وتعميق لهذه المقولات. إن للشفرات الأدبية دورا مهما، فهى تجعل عملية الشك والتعميق هذه ممكنة، تماما مثلما أن قواعد الإتيكيت تتيح للمرء أن يكون مهذبا. غير أن الأعمال الأدبية لا تقع بأكملها داخل الشفرات التى تعرفها، وهذا ما يجعل أبحاث علم العلامات فيما يتعلق بالأدب مشروعا يرهقنا بالآمال الكاذبة(٦).

يمكن لأبحاث كولر عن الأدب أن تنطبق تماما على فنون أخرى أيضا. فمن الممكن أن نقول : إن الفن التشكيلى على سبيل المثال يعتمد على "أنظمة من المستوى الثانى" بلجوئه إلى تداعيات المعانى الأدبية أو عن طريق عمل إحالات أيقونية للعادات الاجتماعية والمعتقدات الدينية. يترتب على ذلك أن أى شرح للوحة تشكيلية ما لا يمكن أن يحصر نفسه فى التكوين المرئى وحده، أو فى البراعة الفنية التى أنتجته، بل إنه ينبغى أن يأخذ فى الاعتبار الإحالات الثقافية ويقبض على المعانى التى توحى بها تفاعلاتها. ويهدف علم العلامات إلى إظهار العوامل التى تدخل فى هذا التفاعل بطريقة منهجية. غير أن هذه المنهجية هى لعبة خاسرة كما تدل على ذلك تعليقات كولر، مادام الفن ينتهك النظم مثلما يوظفها، وسيظل الفن أبدا يسبق صانعى النظم بخطوات عديدة. علاوة على ذلك فإن ما يسحر فى الفن بالنسبة لأولئك الذين يهتمون به أكثر من اهتمامهم بعلم العلامات، ليس ما يعتمد عليه الفنان، بل هو ما يبدعه خارج إطاره، إنه السلسلة الثرية من المعانى والخبرات التى يتيحها. وهذا هو السبب فى أن استكشاف

مغزى الأعمال الفنية يتوقف على المشاهدين والقراء المتبصرين والمتيقظين، وليس على علماء علم العلامات .

على أية حال فقد اقتبست الفقرات التى كتبها كولر باللغة التى اعتاد بعض منظرى السينما عليها، من أجل التأكيد على مدى تعقد العملية التى تفهم الصور السينمائية وفقا لها. وسيصبح مغزى الصور السينمائية هو محصلة عوامل عديدة: تجاورها مع صور أخرى، ودورها فى تطور الفكرة أو السرد فى الفيلم، وعلاقتها بتقاليد الفن السينمائي أو الفنون الأخرى، وموقعها فى المعتقدات والعادات الاجتماعية، بل ووضعها الثقافى والتاريخى. أما مسألة ما إذا كان ينبغى فهم الصورة السينمائية حرفيا أو بلاغيا فهو خاصية طارئة لتلك العوامل .

فى فيلم شارلى شابلن "العصور الحديثة" على سبيل المثال تجلس المتشردة "باوليت جودار"، والصعلوك على رصيف الضاحية كى يستريحا. إن الوداع الحنون بين زوجة وزوجها الذى ينصرف إلى عمله يجعل شارلى واعيًا بطبيعة ظروفه وظروف المتشردة حيث يعيشان بلا مأوى. ويحلم شارلى بأنهما يعيشان معا فى منزلهما الخاص. ومن الواضح أن الصور التى تصف هذه الحالة لها وضع مختلف عن الصور السابقة. إنها تشكل جزءا من أحلام اليقظة الملتهفة. فى هذه الصور عندما يمسح شارلى بيده على الستائر تنبعث الكوميديا من التعارض بين تقاليد كل من الطبقة المتوسطة والطبقة الفقيرة ، فقد يكون بيت المرء قلعته التى يفعل فيها ما يرغب، غير أننا نعرف أيضا أن بيتا من بيوت الطبقة الوسطى لا يمكن أن يظل نظيفا ومرتبا إلا بمنع أشكال معينة من السلوك. وعندما يحصل شارلى على اللبن لتناول وجبة الإفطار بفتح باب المطبخ والخروج لحلب بقرة تمر من أمامه، يضفى المخرج شكلا مضحكا على طريقة سكان الضاحية المريحة فى الحلب على درجات الباب الخارجي. إن ضحكنا على أشكال التنافر تلك ينشأ عن تفاعل إحالات من المستوى الثانى. غير أن الهجاء الذى ينتقد سذاجة الصعلوك – وفى الوقت نفسه يكشف إلى أى حد تكون بعض توقعات الطبقة الوسطى غريبة ومثبطة – لا يمكن أن يرد إلى إحالات المستوى الثانى تلك.

والأقرب إلى هدفنا الحالى من المناقشة. إن هذا المثال يوضح كيف تختلف المدلولات فى مستويات المعنى . وأى شخص يحاول أن يبرهن على حرفية الصور السينمائية المقدمة هنا لا يستطيع أن يفعل ذلك إلا بكبت استجابته الطبيعية بوصفه من مشاهدى السينما فى القرن العشرين .

إن السينما هى وسيلة تعبير فنى تكيف بحرية وبيسر تقاليد الفنون الأخرى، وتوجهها نحو غاياتها الخاصة، مثل الدراما والقصص الخيالى والرقص والفن التشكيلى والعمارة. إن سلسلة الإحالات المتاحة للسينما لا تنتهى، والأمر نفسه يصح فيما يتعلق بالإحالات السينمائية إلى الأنماط الثقافية ونماذج السلوك الأخرى، والقيد الوحيد على هذه الإحالات السينمائية هو قدرة المتفرجين الذين يصنع الفيلم من أجلهم على الفهم، فينبغى أن يكون المتفرجون قادرين على التقاط تلك الإحالات، وألا تؤدى هذه الإحالات إلى إرباكهم وتضليلهم. وهذا هو السبب فى أن المشاهدين يفوتهم الكثير من فيلم أنتج من أجل شعب آخر على الرغم من النظر للسينما فى أغلب الأحوال باعتبار أن لها انتشارا دوليا.

إن بولسلو سوليك Boleslaw sulik على سبيل المثال، فى مقدمته للسيناريو المنشور الذى كتبه أندرزيج واجدا Anderzej Wajda ، يشرح عددا من الإحالات فى فيلم "رماد وماس" Ashes and Diamonds التى يخفق غير البولنديين فى فهمها. من بينها إحالات سينمائية إلى لوحة رسمها الفنان البولندى الانطباعى شيلمونسكى Chel-monski، وإلى أمثال بولندية، وإلى مسرحية شعرية شديدة الرمزية كتبها س وايسبنسكى Wyspiansky مع بداية القرن(٧). ومن المؤكد أن هذا الفيلم ليس استثناء فى مدى استخدامه "لنظم المستوى الثانى".

من ناحية أخرى يندر أن تمتلك السينما ما أشار إليه كولر بـ"نظام المستوى الثانى"، ولقد بينا بالفعل فى الفصل الثالث كيف أنها تفتقر إلى معجم محدد – وكذلك إلى بناء شبيه ببناء الجملة. وما يشار إليه أحيانا على أنه علامة على وجود بناء كالبناء اللغوى ينقلب عند مزيد من الفحص إلى مجرد تقاليد سينمائية معرضة للتغيير

والتعديل. فى وقت من الأوقات كان يشار إلى عرض أحداث وقعت فى الماضى بواسطة لقطة قريبة لوجه الشخص الذى يتذكر أو بواسطة تصويره بآلة تصوير على منصة متحركة، يتبعها تلاش بطيء لمشاهد ضبابية عند حافة الكادر. أما هذه الأيام فقد تم الاستغناء عن كل هذا بالطبع منذ ظهور فيلم "هيروشيما" وفيلم "حبيبى" ، فقد أصبح من الممكن استخدام القطع المباشر"Straight Cut" . وفى وقت من الأوقات كان ينظر للقطع المفاجئ Jump cut باعتباره غير منطبق على القواعد واليوم يعد أمرا عاديا. إن القاعدة الوحيدة فى الفن هى أنه ليس ثمة قاعدة، أو بالأحرى هى تأكيد أن ثمة قاعدة تعمل كدعوة مفتوحة للفنانين لتحديها أو انتهاكها أو تطويعها لأغراض أخرى .

كما تذكرنا هذه التأملات ينبغى أن يكون أى تعليق على أشكال استعارة سينمائية تعليقًا مؤقتًا. ويعتمد مدى استجابة المتفرجين للصور البلاغية على تعليمهم وخبراتهم وتوقعاتهم. وما يشعر الناس فى وقت من الأوقات أنه غامض وغير ناجح قد يصبح بعد عقود واضحا وموافقا للموضة. ويستحيل فى وقت ما التنبؤ بالإستراتيجيات البلاغية التى ستؤخذ كأمر مسلم به فيما يلى من أعوام .

إن طبيعة الحجة التى استخدمتها تجعل هذا التحذير شديد الارتباط بالموضوع الذى نتحدث عنه. إننى أشير إلى أن عدداً كبيرًا من الاستعارات يعمل معتمدا على مغزى الصور السينمائية. وهذا المغزى لا يخلقه سياق الفيلم وتنظيم هذا السياق فحسب، بل الأهم من ذلك أن الحياة كما يعيشها الناس ويتصورونها تخلق هى الأخرى هذا المغزى. إذن مثلما يتغير العالم الحى والمعاش، تتغير أنواع الاستعارات التى تستخدمها السينما. ولا شك أننا نستمد التعليقات التى تتناول استعارة فى السينما من تلك الاستعارات التى كانت قد استخدمت من قبل أو التى يجرى استخدامها حاليا؛ إذن فإن التعميمات التى تنشأ على هذا النحو تحتاج إلى التعديل مع مرور الزمن. ولكى نضرب مثالا توضيحيا واحدا فيما يتعلق بالعوامل التى قد تؤثر فى هذه المسألة، نتأمل ما يحدث عندما يتغير معدل دخول الناس للسينما وترددهم عليها. كانت الأفلام خلال فترة طويلة من تاريخ السينما تنتج بالأساس من أجل عرضها لفترات قصيرة فى

دور العرض. وكانت فرص المشاهدة المتكررة محدودة بالنسبة لأى شخص فيما عدا صانعى الأفلام. ولقد بدأت الدراسة الأكثر دقة للأفلام خارج تلك الدائرة عندما أعادت التجمعات السينمائية، وفيما بعد المحاضرات الجامعية الأفلام لتكرار عرضها، كذلك فإن بيع الأفلام للتليفزيون قد أحيا عددًا كبيرًا من الأفلام القديمة، وإلا كانت قد دفنت فى المخازن ونسيت. وأمكن للدراسين بوصولهم إلى مناضد تقطيع الأفلام تقديم الفيلم أو تأخيره لدراسة كل كادر. وهى إمكانية تتيحها شرائط الفيديو على نطاق واسع. والآن يقتنى الأشخاص أفلاما مثلما يقتنون كتبا، أى كشىء يمكنهم متابعته والاستغراق فيه وقتما يشاءون. ما هى الآثار التى لابد أن تخلفها تلك التغيرات على معدلات مشاهدة الأفلام؟ وكذلك على مضمون الفيلم وأسلوبه؟ هل تتمخض بالضرورة عن صنع أفلام ذات كثافة شعرية أكثر وضوحا، وصور بيانية أشد إحكاما، ولغة استعارية أكثر وعيا بذاتها؟ من يستطيع أن يقول؟ على أية حال يساعد التأمل فى التغيرات المستقبلية فى صناعة السينما ومشاهدتها على إلقاء الضوء على كيفية تذوق الناس للأفلام حتى الآن .

إن الأفلام التى تصنع كى تكون فى المقام الأول فى متناول الإدراك عند أول مشاهدة لها تشارك المسرحيات المعدة كى تشاهد مرة واحدة على المسرح فى بعض خصائصها، فكل منهما ينبغى أن يستحوذ على اهتمام المتفرج ويستبقيه. ومن هنا يأتى تأكيد الفيلم على السرد، الذى يبنى دراميا فى أغلب الأحوال من دورة متصاعدة وانقلاب واكتشاف. ومن هنا أيضا يأتى الانتباه إلى التغيرات فى كل من الإيقاع الدرامى والديناميكيات، فينبغى على الفيلم أن يتحاشى كلا من الرتابة والتركيز الأوركسترالى. ومع ذلك واجه صانعو الأفلام (ولازالوا يواجهون) مشكلتين عانى منهما كتاب الدراما ولكن بشكل غير حاد.

أولاً: مع التسليم بالتكاليف الهائلة والمتزايدة لصناعة الفيلم، من الضرورى جذب المتفرجين بأعداد كبيرة[٨]. والأعداد الكبيرة تعنى أن مشاهدى السينما لابد من أن يكونوا أقل تجانسا من مشاهدى المسرح.

ثانيًا: ورثت وسيلة التعبير السينمائى - بتغيراتها المفاجئة فى المشاهد وفى الزاوية والنسب والبؤرة وبانقطاعاتها فى الزمان والمكان - صعوبات تتعلق بالسيناريو.

وتتضمن كلتا الحالتين مشكلات تتعلق بالتوصيل، ومن الممكن قراءة تاريخ السينما باعتباره جهودا تبذل للتغلب على تلك المشكلات. ويعتبر اللجوء للأفلام الشعبية وترويجها، والاعتماد على المواقف النمطية والشخصيات عديمة الحياة، وتطوير صور أيقونية سهلة الفهم، من الطرق التى تساعد على صهر المجموعات المستقلة من البشر فى متفرجين قادرين على الفهم[٩]. كما أن تأسيس أعراف معينة خاصة بصناعة السينما وبالتقطيع، مثل إسراع الحركة أو التحضير للتغير فى المشهد بالإشارة إلى ذلك فى الحوار، يوفر طرقا لتقليل الفجوات فى السيناريو الحرفى إلى الحد الأدنى بالنسبة لهؤلاء المشاهدين .

لا مفر من إخضاع المستويات البلاغية للمعنى لحركة السرد. فإما أن يتم إعداد المتفرجين لقراءة بلاغية للصور حتى لا تلقيهم الاستعارات السينمائية فى حيرة، أو أن تقدم استعارات بطريقة لا تعوق متابعة المتفرجين للفيلم إذا ما أخفقوا فى فهم الاستعارة أو أساءوا فهمها. والطريقة الأولى تتطلب وقتا، وتتضمن تنمية قدر من الحنكة ورهافة الذوق لدى المشاهد. غير أن ثمة شواهد فى أواخر عصر الفيلم الصامت على قابلية هذه الطريقة للتطبيق. ومع ذلك فإن الأفلام الناطقة قد أحدثت تراجعا فى تطبيق هذه الطريقة، حيث إن صعوبات تسجيل الصوت والتزامن بين الصوت والصورة قد خلقا مشكلات جديدة تتعلق بالسيناريو، كما أن الكلام قدم وسيلة أكثر بساطة لإيضاح الروايات. بالطبع ثمة استثناءات من هذا الميل نحو التبسيط - غير أن الاستثناءات قد صنعت من أجل نخبة مختارة من المتفرجين وتروق لهم. ومع ذلك ففى الستينيات والسبعينيات تزايد إقبال المشاهدين على أفلام مخرجين معينين، وأصبحت الأفلام التى تستخدم استعارات سينمائية صريحة أكثر شيوعا إلى حد ما. ويمكن للمرء هنا أن يذكر مخرجين مثل برجمان وفللينى وأنطونيونى ورينيه .

غير أن الإستراتيجية الثانية سادت بالفعل خلال الجانب الأعظم من تاريخ السينما فى الغرب. وباستخدام الحيل الاستعارية بطريقة تكاد تكون غير مقحمة بالمرة يمكن للمخرج أن يجعل المشاهد قادرا على متابعة الحدث دون تشتت، بينما يظل دون

أن يعى أو فيما وراء الوعى متأثرا بالاستعارات السينمائية. بناء على ذلك علينا أن ندرك أنه فى السينما الغربية السائدة تميل الاستعارات المستخدمة إلى أن تكون منغرسة فى المادة المقدمة بصورة غير بلاغية، كما أن المستويات الحرفية والاستعارية للمعنى تتواجد معا بدرجة أكبر بكثير مما هو الحال فى الأساليب الأدبية. ويصدق هذا الأمر بوجه خاص على الاستعارة داخل اللقطة الواحدة .

ومن السمات الخاصة بالفيلم قدرته على تقديم مجموعة متنوعة من الصور بشكل متزامن. والنثر بوجه عام يصف الأشياء بطريقة خطية، فيصف هذا أولا قبل الانتقال إلى ذلك. أما فى السينما فإن لقطة بانورامية واحدة يمكن أن تحيط بما يستغرق من الروائى صفحات كى يعرضه فى كلمات. أما الرسم فيستطيع أن يبين الحوادث المتزامنة ولكن بشكل إستاتيكى سكونى. والمسرح يستطيع أن ينقل التزامن ولكن لدرجة محدودة فحسب، فمكان خشبة المسرح يكون نسبيا ثابتا، وإذا ما وزعت أحداث متزامنة على ممثلين مختلفين، فهناك خطر تشتيت بؤرة اهتمام المتفرج. من ناحية ثانية يضع الفيلم الأشخاص والأشياء والبيئات داخل الكادر نفسه. وتسمح قابلية الكاميرا للتحريك بوجهات نظر متنوعة وبحرية فى التأليف، وبتغيرات سريعة فى بؤرة الاهتمام. ومن الطبيعى أن يؤخذ وجود أى شىء داخل اللقطة حرفيا. إننا نشعر أن تلك الأشياء موجودة هناك، لأنها متجاورة مثلما تكون الأشياء فى الحياة الواقعية. غير أن صانع الفيلم يمكن أن يعطى للأشياء أو للأحداث المصورة داخل اللقطة وظيفة استعارية، دون الانتقاص من احتمال وجودها هناك بأى حال من الأحوال .

يمكن لصانع الفيلم أيضا أن يختار بين إبراز الاستعارة وبين إبقائه متحفظا. فى فيلم المواطن كين، يأخذ كين سوزان (دوروثى كومينجور) للعيش فى قصر ضخم "زانادو" بعد محاولتها الانتحار. وتكشف اللقطة التى تجمعهما معا جانبًا من الأملاك التى بناها كين لزوجته: المدفأة الضخمة والأثاث الكبير ودرجات السلم العريضة. إن التأثير أبعد من أن يكون تأثيرا حرفيا أو حتى كنائيا. إنه بشكل مؤكد وصف استعارى لما أصبحت عليه علاقتهما. لقد كبرا حتى صارا معزولين، وأصبحا ضعيفين وسجينين فى عزلتهما.

دعنا نقابل بين هذا المثال ومثال آخر. لقد أشار جون فـ.سكوت إلى أن اللقطة الأولى التى تقدم إيثان إدواردز (جون واين) فى فيلم "المستكشفون" "The Searchers" تتضمن استعارة سينمائية، إن انتشار الغبار ينبئنا بقدوم شخص يمتطى جوادا غير أن أول لقطة مكبرة للرجل الذى يمتطى الجواد لا يسيطر عليها هذا الشخص بقدر ما تسيطر عليها هضبة شديدة الانحدار تقع خلفه، حمراء احمرارا صارخا فى شمس الصباح الباكر وترتفع عاليا فوق الصحراء كرمز للقوة والانعزال. إن الربط بين الراكب وبين هذه القلعة من القوة (مع أنها قوة ثابتة وجامدة) أمر لا مفر منه كما أنه مقصود(١٠).

من المتصور أنه لدى سماع هذا التعليق قد تكون استجابة كثير من رواد السينما العاديين الذين شاهدوا هذا الفيلم هى الدهشة، فلم يحدث لهم على الإطلاق أن نظروا إلى جانب من جوانب منظر طبيعى نظرة بلاغية على هذا النحو. إن هذه الاستعارة - إذا كانت هذه استعارةً - ليست مؤكدة بطريقة تأكيد الاستعارة نفسها فى فيلم المواطن كين .

يتركنا أرسون ويلز وليس لدينا شك فى أن هذه البيئة ينبغى النظر إليها نظرة بلاغية، فهو يشير إلى الصورة البلاغية نفسها بأشكال مختلفة ومتكررة. ومنذ اللقطة الافتتاحية للفيلم يهيئ الأسلوب الانطباعى المتفرج لتداعيات بلاغية. إن القصر الضخم الموجود فى المشهد الذى نناقشه قد تم تركيبه بحيث يجعل الممثلين يبدون أصغر حجما . كما تم تضخيم المساحات الخالية بواسطة عدسات ذات زوايا متسعة، ويعطى المدرج الصوتى صدى هادرا للصوت، ويشير الحوار أيضا إلى هذا التناظر عندما تقول سوزان "مساحة تسعة وأربعين ألف آكر ليس بها شىء سوى التماثيل، إننى أشعر بالوحشة" . ليس هناك مجال كبير لعدم فهم الاستعارة هنا . أما لقطة جون فورد فى فيلم "المستكشفون" فمن الممكن أن تؤخذ حرفيا، فليس ثمة علامة خاصة تدل على وجود استعارة(١١). غير أن اللقطة تحدد ببراعة موقف المرء تجاه أيثان أندروز. وبعد مشاهدات متكررة يتضح مدى ملاءمة المشهد والصلة بين راكب الجواد وبين الخلفية. إن الاستعارة هنا تتسرب إلى المتفرج - إنها لا تقحم عليه .

فى فيلم "المواطن كين" يعتبر المستوى البلاغى للمعنى هو السائد، على الرغم من أنه لا يتنازع مع المستوى غير البلاغى - كما يحدث بالنسبة لبعض الاستعارات السينمائية، مثل إطار السرير الذى يتغير لونه فى فيلم أنطونيونى "الصحراء الحمراء"[١٢] - ويظل ميل المشاهد إلى الفهم الحرفى كافيا لفهم المراد من المشهد. أما فى فيلم "المستكشفون" فيسيطر المستوى الحرفى للمعنى صراحة، أما الإيحاءات البلاغية فيتلقاها المتفرجون كمعنى إضافى. وبين هذين الطرفين من الاستعارة السينمائية المؤكدة والاستعارة السينمائية غير المحسوسة هناك تلك الاستعارات السينمائية التى تتواجد مع التقديم الحرفى للمشهد ولا تعوق استمرارية السرد. يمكننا أن نرى أيضا كيف أن وجود تلك الاستعارات كان إستراتيجية دفعت إليها الظروف الاجتماعية ومشكلات التوصيل إلى نطاق واسع من البشر.

مع التنويه بأن أنواع الاستعارة التى وصفناها توا موجودة دائما فى السينما، لازالت تواجهنا بعض الشكوك النظرية. هل يمكن أن تكون الاستعارة غير مقحمة كما هو الحال فى فيلم "المستكشفون" وتظل استعارة؟ ألا ينبغى أن يكون هناك شىء من التوتر يولده التعارض بين المعنى الحرفى والمعنى البلاغى، أو يسببه التعارض بين المشبه والمشبه به؟ أين المقاومة التى قيل إنها ضرورية من أجل الاستعارة؟ تلك المقاومة التى وصفها وليم أمبسون عندما كتب يقول "يبدو لى أن ما نبدأ منه فى الاستعارة كشىء متميز عن التحويل، هو التسليم باستخدام "التماثل الكاذب"، وشعور بـ"المقاومة" له ...."[١٣]

الإجابة على هذا السؤال المحير هى أن الاستعارات تعمل بطرق متنوعة، حتى فى الأدب تعتبر الاستعارات غير المقحمة كتلك التى نتحدث عنها استعارات شائعة. وربما حرص القارئ على إلقاء نظرة على مناقشة قصيدة وردزورث "النرجس البرى" ليرى كيف يمكن أن يكون الأمر على هذا النحو. وتتطلب بعض الاستعارات إدارة آلة التأويل فى الحال - بينما لا يتطلب البعض الأخر تأويلا إلا بعد التأمل فى تأثيره لبرهة .

ثمة شك يرتبط بما قلناه توا، وهو ليس شكا فى أن هذا النوع من الاستعارة غير مقحم ، بل إنه يتعلق بدرجة الحرفية التى يمكن أن تتواجد مع هذا النوع من الاستعارة.

هل يمكن للاستعارة أن توجد مع سيادة المعنى الحرفى وتظل استعارة؟ من أجل تبديد هذا الشك يمكن اللجوء إلى الطريقة نفسها فى الإجابة. فمن المؤكد أنه لا يوجد سبب يمنعنا من النظر إلى تلك الحيل البلاغية بوصفها استعارات مادام فى الإمكان تصور وجود طبقات بلاغية للمعنى جنبا إلى جنب مع الطبقات الحرفية للمعنى. ومن الممكن مرة أخرى الإشارة إلى قصيدة *النرجس البرى* بوصفها نموذجًا مثل كثير من أشعار وردزورث .

أما فى حالة فيلم "المكتشفون" فإن ما يكشف عنه تحليل جون ف. سكوت هو أن الاستعارة تنشأ من تشخيص الطبيعة الذى نربط بواسطته الصفات البشرية بالأشياء غير البشرية، وهو نوع من التحويل يعد أساسا للعديد من الاستعارات . وربما تطلب مثال سينمائى آخر عن الاستعارة غير المقحمة - التى ترافق المادة الحرفية أو تكون مستبطنة فيها، - تبريرًا آخر. إن بعض الاستعارات السينمائية تشبه ما أسماه وليم إمبسون william Empson الاستعارات المتبادلة"(١٤) شبها شديدا على الرغم من أن إمبسون لا يعتبرها استعارات على الإطلاق. وهو يعتقد أنها متميزة من حيث المبدأ عن الاستعارة بمعناها الحقيقى، ويدعى أنه لا يختار هذا المصطلح إلا لأن الكثير من الناس لازالوا يظنون أن عملها يعتمد على عملية استعارية .

ويعرف إمبسون "الاستعارة المتبادلة" بأنها مقارنة بين فكرتين تنتج فكرة ثالثة أعم، ولكنها فكرة من النوع الذى ينزل بالفكرتين الأوليين إلى مرتبة الأمثلة أو الإيضاحات. وبهذا فقد وضع المشبه والمشبه به فى المنزلة نفسها وأصبحا مثلين حرفيين على فكرة أكثر عمومية، هذا إذا كان تفسيرى لما يقوله إمبسون صحيحا. ويدعى إمبسون أن الاستعارات المتبادلة غالبا ما توجد فى لوازم القصائد الغنائية، ويعطى المثال التوضيحى التالى :

أسندت ظهرها إلى شجرة السنط

(فى الوادى زهور جميلة)

وهناك وضعت طفلها الصغير

(والأوراق الخضراء تنمو إلى أقصى حد)

يقول إمبسون عن تلك الأبيات :

إن تأثير التباين هنا ليس بسيطا، فقد يوحي بأن "الحياة استمرت في النهاية، وهو ما يبدو إلى حد ما لامبالاة قاسية تجاه معاناة المرأة، غير أنه يدعنا نضع المأساة في مكانها الصحيح، وهو ما نفعله حين نغني عن تلك المأساة من أجل المتعة". وربما تقول أيها القارئ : إن الشاعر قد تعامل مع مولد الطفل ونمو النباتات بوصفهما حدثين طبيعيين، وبالتالي فقد قارن بين الاثنين على نطاق ضيق. غير أنه يقصد أن الأزهار في الوادي والفتاة على التل كليهما موجود هناك بالفعل. إن الفتاة تلقي الضوء على الأزهار حالما تلقي الأزهار الضوء عليها. وأعتقد أن التشابه يجيء، إذا كان هناك تشابه على الإطلاق، كاستعارة متبادلة ضعيفة، وبالتالي فليس ثمة حاجة لتسمية الشيء استعارة في حد ذاته حتى عندما نستخلص منه معاني إضافية"[١٥]

يمكن أن نجد في السينما أمثلة لا تحصى توازي هذا المثال. ولست أعتقد أن المثال يوضح تماما ما يدعي إمبسون أنه يوضحه، ومع ذلك فأنا أظن أن بالإمكان البرهنة على أن ثمة مبادئ معينة تتعلق باستعارة قابلة للتطبيق هنا مثلما هي قابلة للتطبيق في حالات التناظر السينمائي.

تحكي القصيدة الغنائية التي استشهد بها إمبسون عن أم تقتل طفلها غير الشرعي[١٦].

ولقد أشرنا في الفصل الثالث إلى أننا عادة ما نسلم بانتماء المشبه إلى سطح السرد أو الخطاب. ومن المؤكد أن هذا ما نفعله عندما نقرأ تلك القصيدة الغنائية أو نسمعها. إن ما يجري الحديث عنه هو قصة الأم، فالسرد يدور عنها - أفعالها وأحاسيسها واستجاباتها للضغط الواقع عليها - وبالتالي فإن المشبه في أي استعارة يرد في هذه الحكاية سوف يتعلق بها وبقصتها. علاوة على ذلك، أيا كانت الاستعارات الموجودة في القصيدة الغنائية فلا يمكن النظر لها بصورة معزولة... بل ينبغي أن ننظر

لها فى ارتباطها بالسياق الكامل الذى توجد فيه والذى ينشطها. فاللازمة على سبيل المثال تتكرر عبر القصيدة، ويصبح معناها أكثر ثراًء وتنوعًا وأشد كثافة مع كل تكرار.

إن ابتسامتك تبدو جميلة يا طفلى المحبوب

(أزهار جميلة فى الوادى)

إنك تبتسم بعذوبة، وسوف أموت وفى عينى ابتسامتك

(والأوراق الخضراء تنمو إلى أقصى حد)

فى هذا المقطع الثانى أصبحت اللازمة مشبهًا به يصور لنا جمال الطفل وشدة نموه. والإيحاءات فى هذا المقطع ليست إيحاءات مطروحة بصورة منفردة، بل إنها مقيدة بعلاقة، متعددة النغمات إذا جاز التعبير. أما المقطع الأخير فيشدد على بشاعة تصرف الأم ويلمح إلى مدى صرامة القوانين التى سوف تعاقبها ، فهى قوانين لها صرامة قوانين الطبيعة التى تجعل النباتات تنمو.

أوه أيتها الأم الملعونة، إن الجحيم عميق الأغوار

(أزهار جميلة فى الوادى)

وسوف تدخلين إلى هناك خطوة خطوة

(والأوراق الخضراء تنمو إلى أقصى حد)

عند الوصول إلى هذه المرحلة تصبح معانى المقطع شديدة التركيز بشكل يحول دون عرضها كلها هنا ولكن من الممكن الإشارة إلى أنه عند نهاية القصيدة الغنائية، وبصرف النظر عن أنها ظاهريا غير مبالية بمعاناة المرأة بشكل قاس، يسلم الشاعر بالحياة كأساس للغريزة والبهجة والأخلاق الطبيعية. ويتم الاحتفاء بالحياة بحق فى إيقاع ترتيلى، بوصفها المصدر العظيم لوجودنا وخلاصنا الروحى. إن النباتات كمشبه به أو كسلسلة من المشبهات بها البينية، قد عبرت بشكل ديناميكى عما لا يستطيع سوى الاستعارة أن يعبر عنه بإيجاز شديد ويمثل هذا التركيز.

ثمة مثال أقل تعقيدا يمكن أن نجده فى أول بيت من القصيدة عن موقف يراد فيه لشيئين "أن يكون كلاهما موجوداً هناك" وحيث يمكن أن نتبين أن أحدهما يعمل كمشبه به.

أسندت ظهرها إلى شجرة سنط

إن اضطرار المرأة لوضع مولودها بجانب تلك الشجرة ينبئنا بأن عليها أن تلد بمفردها فى الخارج فى العراء، بعيدا عن الأصدقاء ومن يمكن أن يقدم لها يد العون. غير أن اختيار شجرة السنط التى تنمو فى البرية يخبرنا بالشىء نفسه. ذلك أن اختيار شجرة السنط يوحى بوجود صلة بين آلام الولادة وبين أشواك شجرة السنط المؤذية وهذا ما يسميه ديفيد لودج كناية تصبح استعارة[١٧]، وهى حالة واضحة حيث لا يستبعد المعنى الحرفى المعنى الاستعارى .

يبدأ فيلم "أوليفر تويست" لديفيد لين David Lean بصورة استعارية مشابهة. فنحن نشاهد الأم التى ستضع مولودها (أوليفر) وهى تشق طريقها عبر منظر طبيعى عاصف. وفى صدر الصورة يرسم فرع شجرة السنط صورة سلوبيت قبالة السماء، ويظهر المصور الأشواك فى صورة زاهية بواسطة وميض من الضوء، يصور بوضوح وبشكل بلاغى آلام الولادة التى تفاجئ الأم. وتنطبع الاستعارة فى أذهاننا بسبب الطريقة التى تقدم بها.

ولتقديم أمثلة أكثر دقة عن الكناية التى تعمل كاستعارة، دعنا نتناول مرة أخرى فيلما لجون فورد Jhon Ford فى فيلم "الرجل الهادئ" "The Quiet Man" ترى ثورنتون وهو ملاكم أمريكى (جون واين) يعود إلى أنيسفرى بأيرلندا، وهو المكان الذى عاشت فيه عائلته قبل الهجرة إلى أمريكا. فى لقطة مبكرة فى الفيلم يظهر الملاكم بعد وصوله مباشرة داخل غابة من الأشجار الطويلة. إن الجذوع الراسخة للأشجار المحيطة بالرجل تحاكى جسده الطويل القوى. ويبين تعبير وجه الرجل بالإضافة إلى جمال المشهد، فرحته الغامرة بوجوده هناك. ويؤكد ارتفاع الأشجار وعمرها أن لها جذوراً عميقة فى التربة. وهكذا فهى تنقل لنا إيحاءً استعاريا يتعلق بالأرض نفسها وعلاقة ثورنتون بها وكذلك الدافع وراء عودته. إن ثقافة البلد عريقة، فعاداتها وتقاليدها تتغلغل

عميقة فى التاريخ. إن ما يبحث عنه ثورنتون هو جذوره السلفية. فهو نفسه لا يملك شيئا ورغم أنه طويل القامة وقوى كالأشجار ، فقد فقد الرابطة الحية مع أصوله. إن العامل الرئيسى فى الحبكة سوف يبرز هذا الاغتراب ويكون مصدرا لسخرية أشد سوادا. سوف يتزوج ثورنتون من مارى كيت داناهار (مورين أوهارا)، لكنه لن يتقبل نظرتها التقليدية للزواج والأهمية التى تعزوها بائنة المرأة. فهو يعتقد أن مطالبتها بالبائنة تعود إلى أسباب مالية. إن فهمه الخاطئ لدوافعها يعود إلى انقطاع صلته بتراثه ويتسبب فى تحطيم زواجهما تقريبا. وتأتى اللقطة التى يرى فيها ثورنتون مارى كيت لأول مرة عقب اللقطة التى وصفناها توا والتى يظهر فيها ثورنتون بين الأشجار. إنها تظهر حافية القدمين ترعى قطيعًا من الأغنام ، أى تظهر بوصفها شخصا من الرعاة. هذا المظهر الذى تبدو عليه فى اللقطة شديد الوضوح لدرجة أنه يوحى بالعنصر الجوهرى الذى يحكم استجابة ثورنتون لرؤية الفتاة. إنه يتمنى أن يجد امرأة تتخذ هيئة مثالية تقف وسط منظر طبيعى يتبدى فى صورة مثالية. ويدعم الحوار هذا الأمر: يجيب ميشيل أوج فلاين من صحيفة بارى فيتز جالد لدى سؤاله عما إذا كان الشخص الذى رآه ثورنتون هو شخص حقيقى "هراء أيها الرجل، إنه مجرد سراب، سببه ظمؤه الشديد". إن اللقطة الثانية تعدل من اللقطة الأولى، مشيرة خفية إلى الرومانسية الساذجة التى تصبغ بحث ثورنتون عن جذوره .

ليس من الضرورى أن يتضح كل هذا لدى المشاهدة الأولى لهذه اللقطات ، فالأمر يتطلب وقوع أحداث تالية فى القصة للبرهنة على مدى زيف رؤية ثورنتون لبلدة أنيسفرى، وعلى العوامل التى أدت إلى هذه الرؤية الزائفة، وتتمثل فى وصف أمه المشبع بالحنين لأيرلندا عندما كانت كمهاجرة قادمة حديثا إلى أمريكا تكافح الحرمان والفقر واللامبالاة، وكذلك عمل ثورنتون المغترب فى أفران الصهر فى بتسبرج، وكذلك الذنب الذى يحمله لأنه قتل خصمه فى حلبة الملاكمة. والحقيقة أن الجمال الحسى لهذه اللقطات يدعو المشاهد إلى التطابق مع رؤية ثورنتون، كما تنغمس هى نفسها فى خيالات رومانسية لولا أن تلك الخيالات تتعرض للنقد أكثر فأكثر عندما يشرع الفيلم

فى وضعها فى مواجهه التوترات والتيارات التحتية للحيـاة فى أنيسفرى[١٨]. ومن المرجـح ألا ندرك المعنى الاستعارى الكامل لهاتين اللقطتين إلا لدى المشاهدة الثانية أو الثالثة لهما.

تبين تلك الأمثلة أن الاستعارات السينمائية ليست بالضرورة مقارنة صريحة، مثلما هو الحال مع كيرنسكى والطاووس فى فيلم "أكتوبر" لإيزنشتين، إنها قد تستمد وجودها من تفاعلات أكثر براعة، وعن طريق إدخال مشبه به محوّر. إن فورد يبنى الاستعارات هنا بواسطة التركيب والإحالة وبواسطة وضع الصور فى شبكة كثيفة من الخطابات .

إن فيلم "الرجل الهادئ" باستخدامه لمكان قروى هادئ كى يعالج مسائل الصراع الثقافى كما يعالج موضوع المثالى فى صراعه مع الدنيوى إنما ينتمى إلى أسلوب قديم وهو أسلوب الكوميديا الرعوية. إنها من تقاليد مسرحية "كما تحبها". وتذكرنا الإحالة إلى كوميديا شكسبير الرفيعة بالنسيج المعقد من الأنماط والأساليب والأعراف والإحالات التى يمكن أن تحاك معا فى وحدة فنية. إن المتفرج الذى يعتقد فى ضرورة تصديق كل شخصيات شكسبير بالطريقة نفسها أو بدرجة الواقعية نفسها بسبب قيام ممثلين أحياء بتصويرها على خشبة المسرح هو شخص أبله. إن بعض شخصيات شكسبير رومانتيكية بليدة وبعضها شخصيات ريفية نمطية (كلاهما شريف وهزلى) وبعضها نماذج اجتماعية مرسومة بشكل كاريكاتورى لغرض كوميدى أو هجائى. إن الدوق وأورلاندو وكورين وسلفيوس وفيبى وجاك وأودرى وجانيميدى جميعها شخصيات تنتمى إلى مستويات مختلفة من الواقع المسرحى، وعلى حين أنها تمزج جميعا، فإنها تتطلب وتتلقى منا مستويات مختلفة من القبول. إن مسرحية "كما تحبها" هى وفقا لتعبير جوناثان كولر، تحفة فنية من نظام المستوى الأول. وهذا ما يقال أيضا عن فيلم فورد "الرجل الهادىء" الذى يخلق أيضا لدى المشاهد الحاجة إلى تعدد مستويات الانتباه. ويتيح التفاعل بين المستويات فرصة وجود استعارة سينمائية محركة للعواطف. ومن ثم فإن إنكار مثل تلك الاستعارات، على أساس أن جميع الصور "موجودة هناك على نحو متساو" هو أكثر من مجرد تبلد فى الإحساس بوجود الأشكال البلاغية. إنه يمثل رفضا للعناية بدقائق الفن السينمائى .

الهوامش

(١) Eric Rhode, A History of the Cinema from Its Origins to 1970 (London: Alien Lane, 1976), p. 41.

(٢) See the discussion in Chapter III.

(٣) F. de Saussure, Course in General Linguistics (London: Fontana/Collins, 1974), pp. 65f.

(٤) لم يكن من حسن الحظ اختيار لفظ شفرة الذى يعتبر فى الوقت الحالى موافقا للموضة فى دوائر لغوية معينة، فبعض المعانى المتضمنة فيه موضع شك.

Cf. Ian Robinson, The New Grammarians' Funeral (Cambridge: Cambridge University Press, 1975), pp. 74-9.

وبوجه عام من الأفضل استخدام المصطلحات المحددة فى مكانها، مثل القواعد التركيبية، القواعد الدلالية، الأعراف الفنية، توقعات الأنواع الأدبية، العادات الاجتماعية، الطرق – الطقوس – المعتقدات – الأمثال إلخ، وبالطبع فإن مصطلح مثل عرف لا يخلو من غموض – كما أشرت فى:

A Reading of the Canterbury Tales (Cambridge: Cambridge University Press, 1968), pp. 34f.

ولكنه لا يغرق فى الغموض بالدرجة نفسها التى يفعل بها مصطلح "شفرة".

(٥) Jonathan Culler, Saussure (Brighton: Harvester Press, 1976), pp. 100-1.

(٦) Ibid., pp. 104-5.

(٧) Andrzej Wajda, The Wajda Trilogy, trans. and intr. Boleslaw Sulik (London: Lorrimer, 1973), pp. 21-5.

(٨) بالنسبة للعلاقة بين التمويل والجمهور وسياسة صناعة السينما ، انظر John Izod, Hollywood and (the Box Office 1895-1986 (London: Macmillan, 1988).

(٩) أشير هنا إلى ما يسمى أحياناً "الاتجاه السائد فى السينما" أى الممارسة السينمائية التى نشأت أساساً فى أمريكا وأثرت فى السينما الأوروبية الشعبية، من أجل مناقشة طرق السرد السينمائى انظر:

David Bordwell, Narration in the Fiction Film (London: Methuen, 1985).

(١٠) James F. Scott, Film: The Medium and the Maker (New York: Holt, Rinehart & Winston, 1975), p. 314.

(١١) لإقناع الشاك لابد أن يشير المرء إلى لقطات مشابهة فى أفلام فورد حيث تكون الاستعارة أكثر وضوحاً على الفور مثل لقطة ركوب لنكولن نحو العاصفة الرعدية فى نهاية فيلم :Young Mr. Lincoln. إن الحساسية تجاه أنماط وخصائص للأسلوب أكثر مبالغة يجعل تمييز بعض الصور البيانية أكثر إمكاناً.

(١٢) See Lincoln F. Johnson, Film: Space Time Light and Sound (New York: Holt, Rinehart & Winston, 1974), for a discussion of this sequence in The Red Desert, see particularly pp. 150 and 163-4.

(١٣) William Empson, The Structure of Complex Words (London Chatto & Windus, 1951), p.341.

(١٤) Ibid., p. 347

(١٥) Ibid., pp. 347-8 (italics added).

(١٦) نشرت ترجمة للأغنية الشعبية في

Oxford Book of Ballads, ed James Kinsley (Oxford: Oxford University Press, 1969), pp. 68-9.

(١٧) David Lodge, The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature (London: Edward Arnold, 1977), pp. 107, 159, 200.

(١٨) للحصول على تحليل أكثر تفصيلاً للفيلم أزكي انظر : Joseph McBride and Michae Wilmington, John ford (London: Secker & Warburg, 1974), pp. 110-24.

الفصل الخامس

أنواع من الاستعارة السينمائية

الاستعارة فى أحسن الأحوال كلمة فضفاضة، ولنحذر
من أن ننسب لها قواعد استخدام أكثر صرامة
مما يحدث فعليا فى الممارسة.

ماكس بلاك[1]

يفعل دارس المؤثرات البصرية خيرا إذا أخذ الاستعارة
مأخذ الجد، لأنه يكشف لنا عن الطريقة التى
تصنف بها خبراتنا.

ى . هـ جومبرش[2]

إن محاولة التصنيف النهائى للاستعارة، أدبية كانت أو سينمائية، أمر لا جدوى منه. كيف يمكن لصورة بلاغية تعمل من خلال تحطيم الحدود بين المقولات أن تخضع للتحديد؟ ليس هناك نسق يمكن أن يتسع لها، إلا أنه من الضرورى اتخاذ إجراء منظم لفحص الأشكال المتنوعة التى يمكن أن تتخذها الاستعارة ، وعلينا أن نتبنى منهجا حتى لمجرد تنظيم المادة التى يجب فحصها وبلورة مشاكلها . ويقدم جدول رقم (١) عشر صيغ عامة تناظر القائمة الواردة فى الفصل الثانى التى تشمل، مع بعض التحفظات، الأشكال الرئيسية التى تولد الاستعارة. وسوف تستخدم تلك الصيغ كأساس لدراسة الأنواع المختلفة من الاستعارة السينمائية.

ومع ذلك لا يحسن أن نفهم من استخدام تلك الصيغ أن أى استعارة سينمائية تتبع واحدة من تلك الصيغ تعادل بالضرورة استعارة أدبية من هذا النوع (أو من نوع آخر)، أو أن إحداهما يمكن أن تترجم إلى الأخرى. فليس ثمة سبب يدعو لافتراض أن مضمون الاستعارات السينمائية يمكن عرضه فى كلمات دون أن يفقد شيئا، أكثر مما يدعو للاعتقاد بأن الاستعارات اللفظية يمكن عرضها حرفيا. ويتيح استخدام الصيغ والقواعد بصورتها المجردة والعامة فرصة لاختبارها، وربما رغب القارئ فى أن يتبين مدى التكلف أو الملاءمة فى استخدامها. إننا نبحث حالات معينة لأفلام تتضح فيها معانٍ بلاغية كما نبحث فى الإستراتيجيات التى تجعل تلك المعانى واضحة، فنحن نسعى إلى توصيف بلاغى للاستعارات السينمائية. إننا معنيون بالصور البيانية والصور البلاغية، ولكن كما يتضح فى الفصل السابق قد تكون بعض الاستعارات السينمائية غير مقحمة على الإطلاق وتعمل فى مستوى اللاشعور، لدرجة أن وجودها نفسه قد يصبح محل خلاف. ومن الأفضل عند دراسة الأدوات البلاغية التركيز على تلك التى تفصح عن نفسها بوصفها كذلك أو تلك التى يصرح صانعو الأفلام أنها كذلك. فى المسرح يتحدث الممثلون عن التشديد على بيت شعر أو عبارة عندما يلزم التأكد من أنها لا تغيب عن المتفرجين، وبالطريقة نفسها قد ننظر إلى استعارات سينمائية معينة على أنها استعارات تم التشديد عليها، وهذه سوف نشير إليها بالاستعارات الواضحة. ونحن نستطيع أن نتخيلها موضوعة عند أحد طرفى مقياس انزلاقى، وعند الطرف الآخر منه سوف توضح الاستعارات التى لم يتم التشديد عليها وهى التى تعمل فيما وراء الوعى. وسوف نركز فى هذا الفصل على الاستعارات الواضحة فى المقام الأول آخذين فى الاعتبار طريقة عملها وكذلك كيفية التشديد عليها.

جدول «١»

جدول للصيغ المجازية	
أ مثل ب	المقارنة الصريحة (استعارة مكنية)
أ هى ب	التماثل المؤكد
أ تحل محلها ب	الإيحاء بالتماثل عن طريق الإبدال
أ/ب	التجاور (استعارة تصريحية)
أب إذن ب	الكناية
أ تمثل أ ب حـ	المجاز المرسل (الجزء يحل محل الكل)
و تمثل أ ب حـ	المعادل الموضوعى
أ تصبح أ أو أ	التحريف (المبالغة - الكاريكاتور)
أ ب حـ د تصبح أ ب جـ د	كسر القاعدة
أ / ب ك ر ——— ب / ب ك ر	الجرس (التوازى)

المقارنة الصريحة (استعارة مكنية) أ مثل ب :

الفئة الأولى من الاستعارات تثير مسائل تتعلق بالوسيط الفنى وبعملية التشديد . لقد أكد الكثيرون مرارا على أنه ليس فى السينما كلمة ككلمة "مثل"[٢]. إذن هل فى الإمكان الحصول على صور بيانية غير لفظية على الإطلاق وقائمة على المقارنة الصريحة فى السينما؟

يكمن مفتاح الإجابة فى التعرف على دور كلمة "مثل" (أو مكافئاتها) فى التشبيه الأدبى. إن الكلمة تأمر القارئ بأن يلاحظ التشابه بين فكرتين ولأن الفكرتين مستمدتان من مقولتين مختلفتين أو من عالمين مختلفين من عوالم الخطاب، فمن الطبيعى أن يحتاج التشابه إلى التفتيش عنه ويكون أسهل اكتشافا فى بعض الحالات عن حالات أخرى. وفى مناسبات أشد ندرة، قد يكون الهدف من الأمر هو تأكيد عدم التشابه بدلا من تأكيد التشابه، كما هو الحال بالنسبة للاستعارة التي أطلق عليها مصطلح الاستعارة السلبية[٤]. ومع ذلك فمن الممكن إعطاء أمر ما دون تعبيرات لفظية صريحة ، فقد يقول الرجل لزوجته "حان وقت الرحيل"، أو قد يربت على ذراعها بخفة وينظر إلى ساعته ثم إلى الباب. ومن الممكن توجيه المشاهد للبحث عن تشابه بمثل هذه السهولة دون اللجوء إلى كلمات. إن الفيلم فى الواقع ينبه المشاهد بوكزه مشيرا : "انتبه، هذا مثل ذلك".

ويبدو أن ثمة ثلاث إستراتيجيات رئيسية لتحقيق هذا الأمر:

١- عن طريق وضع شيئين بينهما جانب ما مشترك، أو صلة ما معروفة جيداً، جنبا إلى جنب بشكل واضح .

٢- عن طريق التشديد على ملمح ما مشترك وملازم لهذين الشيئين فى أثناء تقديمهما سينمائيا.

٣- عن طريق بناء وجه للتشابه بين الشيئين غير ملازم للشيئين نفسيهما، فى أثناء تقديمهما سينمائيا.

يعتبر الإخراج المسرحى للمشهد أكثر أهمية من التقديم السينمائى له بالنسبة للنوع الأول. ولابد أن يكون التشابه بصريا موجوداً مسبقا، أو يكون معتمداً على مخطط أو كليشيه أدبى. إن انتقال شابلن من مشهد قطيع الأغنام إلى مشهد زحام يهبط إلى محطة تحت الأرض فى فيلم "العصور الحديثة" ينتمى إلى هذا النوع. وبوجه عام يعتبر هذا النوع أقل أنواع المقارنة الصريحة تشويقا لأنه لا يتضمن فى أغلب الأحوال استبصارات جديدة .

وحالما تصبح المقارنة أشد براعة وأكثر جدة، وتصبح طريقة تقديمها سينمائيا أكثر أهمية يتحول النوع الأول تدريجيا إلى النوع الثانى. والمثال التالى تخلقه حركة الكاميرا وزاوية الرؤية بالإضافة إلى الإخراج المسرحى للمشهد. فى فيلم فللينى Fellin " ٨ ١/٢ " يقف جودو Guido (مارسيلو ماستوريانى) فى المحطة منتظرا وصول صديقته. يدخل القطار المحطة، ويندفع بقوة تجاه الكاميرا، وتتزايد ضخامته حتى يتوقف. لا تبرز كارلا من أى عربة فى الجانب الذى نستطيع أن نراه من القطار، لذا يعبر جودو أمام القاطرة إلى رصيف المحطة فى الجانب الآخر، وتتحرك معه الكاميرا. وعندما تأتى كارلا أخيرا تندفع ناحية جودو (الذى تعتبر وجهة نظره هى وجهة نظرنا) بالطريقة نفسها التى اندفع بها القطار تجاه الكاميرا. ويلوح على سيماء الممثلة شىء ما له المعنى نفسه الذى توحى به قوة لا تقاوم تندفع نحونا. من الممكن أن نستشهد بفيليمن لـ "ستانلى كوبريك" لإيضاح المقارنة الصريحة التى تخلق من خلال الوسائل السينمائية. تقدم مجموعة المشاهد المصاحبة للعناوين فى فيلم Dr.strangelove لقطات وثائقية واضحة لقاذفة قنابل نووية تتزود بالوقود فى الهواء بواسطة طائرة معدة لنقل البترول. إن اللحن الموجود على المدرج الصوتى وهو لحن "جرب قليلا من الحنان" يطغى بشدة على المعنى الوثائقى، داعيا إيانا أن نرى الطائرتين بوصفهما حيوانين ثديين متكافلين، وبهذا يقدم بشكل هزلى واحدة على الأقل من التيمات الرئيسية فى الفيلم. كيف يمكن للتكنولوجيا التى صنعها الإنسان أن تنمو حتى تتخذ لها حياة تخصها؟ فى فيلم "٢٠٠١" أوديسا الفضاء، يقوم كوبريك - عن طريق مضاهاة الحركات والقطع المفاجئ الذى يحدث صدمة - بمقارنة عظمة يستخدمها الإنسان القرد البدائى كسلاح ثم يلقيها فى الهواء، بسفينة الفضاء التى تظهر فى المستقبل .

إن للمثال الثانى أهمية خاصة فمن الشائع الاعتماد على الانتقال من لقطة إلى أخرى مع الحركة المتناظرة لخلق رابطة غير مقحمة على المشاهد. ونظرا لأن التباين بين الموضوعين اللذين يجرى الربط بينهما هنا يبدو عظيما، لا تبدو النتائج التى نحصل عليها نتائج غير مقحمة بل إنها تبدو نتائج مروعة. إن القفزة الزمنية تتم عبر آلاف الأعوام. ومع ذلك فإن التشابه البصرى الواضح يجبر المرء على التساؤل عن الشىء

المشترك الآخر الذى يجمع بين الموضوعين، وندرك أن كلا من العظمة وسفينة الفضاء هما نتاج لتطورنا ككائنات تستخدم الأدوات. إن التشبيه السينمائى يغلف الإحساس بتزايد تعقد التكنولوجيا لدينا باستمرار، وأيضا الإحساس بالجانب المقابل لهذا التعقد التكنولوجى، فربما بسبب تقدمنا التكنولوجى لم نتقدم روحيا على الإطلاق، فإن الدوافع البدائية نفسها والغرائز التى مكنت الإنسان القرد ذات يوم من صنع سلاح من عظمة هى التى تقودنا اليوم إلى صنع أسلحة ومعدات عصر الفضاء. ومن الصحيح أن بعض تلك المعانى تتراكم بسبب السياق الذى يوضع فيه التشبيه. غير أن للتشبيه دوراً مهما فى الإعلان عن تلك المعانى. ويوضح هذا المثال أيضا كيف يمكن للمقارنة الصريحة أن تكون موحية، وكيف أن معانيها لا تقتصر على التعبير عن أوجه الشبه المشتركة فقط .

التماثل المؤكد (أ هى ب) :

فى حين أن المقارنة الصريحة تلفت الانتباه إلى التشابه أو إلى مجموعة من أوجه الشبه المشتركة، فإن التماثل المؤكد يدل بوجه عام على أن جوهر شىء ما ليس كما كنا نعتقد عادة، بل إنه بالغ الاختلاف. فى مسرحية "حلم ليلة صيف" لا تعود هللينا تلك الصديقة الجديرة بالثقة والمستقيمة كما اعتقدت هرميا ذات يوم، بل لقد كشفت عن نفسها بوصفها إنسانة منافقة، نحيفة أكثر من كونها جذابة وطويلة القامة. وتعكس عبارة "عامود مزخرف" رؤية هرميا الجديدة لهللينا. إن الاستعارة السابقة التى ناقشناها من قبل، أى المقارنة الصريحة، هى صورة بيانية مقيدة نسبيا، لأنها تدعو إلى إمعان النظر فى شيئين من حيث علاقتهما ببعضهما. أما التماثل المؤكد فهو استعارة أشد قوة، وغالبا ما تصاحبه شحنة عاطفية قوية، وبواسطة هذه الشحنة يحتجب فجأة ذلك الشىء الذى اعتقدنا أننا نعرفه خلف مقولة أو مفهوم مغايرين .

يبدو أن هناك ثلاث طرق رئيسية يمكن للفيلم بواسطتها أن يماثل أحد الأشياء بشىء آخر:

١- عن طريق السياق الذى يجبر المتفرج على رؤية «أ» بوصفها «ب» (وغالبا ما يكون السياق مشحونا انفعاليا) .

٢- عن طريق تحريف «أ» (سواء فى الإخراج المسرحى للمشهد أو فى الإخراج السينمائى)، بحيث تبدو كما لو كانت شيئا آخر هو «ب» (وهو ما يمكن تمييزه نظريا، وإن كان الأمر ليس سهلا فى التطبيق، عن الاستعارات من نوع التحريف من خلال الحقيقة التى تقول بأن التحريف هنا يوظف كى يجعل «أ» تبدو شيئا آخر، شيئا ينتمى إلى مقولة مغايرة، وليس مجرد ترجمة كاريكاتورية أو غريبة للشىء ذاته كما هو الحال فى مجاز التحريف).

٣- عن طريق تقديم ملامح معينة منتقاة من «أ» تشترك فيها مع «ب»، غير أنها تقدم بطريقة تثير شكا حقيقيا حول ما إذا كان هذا الذى نتطلع إليه هو «أ» أم «ب».

مرة أخرى يمكن للأمثلة أن توضح تلك التمايزات المبهمة بعض الشىء وتعطيها مزيدا من الثراء. دعنا نبدأ بمثالين عن الطريقة التى يطابق بها السياق بين شىء وآخر (الطريقة الاولى).

فى فيلم هتشكوك "حالة نفسية" " Psycho " فرت ماريون كرين (جانيت لى) بمال أخذته من أحد الزبائن، ولكن بعد محادثة أجرتها مع نورمان بيتس (أنتونى بركن) فى الفندق أدركت حماقة ما أقدمت عليه واعتزمت إرجاع النقود. وبعد اتخاذها لهذا القرار ذهبت لتأخذ حماما. ولأننا شاركناها فى الإغواء الذى تعرضت له وفى الشعور بالذنب والصراع والقرار والتوبة، يستحيل علينا أن نشعر أن اغتسالها هو مجرد فعل مادى، ذلك أنه فى الحقيقة تطهر روحى. ولقد علق روبين رود على ذلك بقوله: "إننا نرى ماريون تحت الدش، ويكاد يكون لحركاتها طبيعة طقسية، فوجهها يعبر عن الارتياح بانمحاء ذنبها"(٥). ونتيجة لعملية التطابق التى أجريناها، عندما تقتل ماريون فى الحمام يكون شعورنا بالصدمة أعظم بكثير، فنحن نرى فى الجريمة مجانية أخلاقية مروعة.

المثال التالى أكثر جذلاً فى فيلم "قلوب طيبة وأكاليل "Kind Hearts and Coronets" يصف لويس داسكوين مازينى (دنيس برايس) نشأته ويقول عن والديه : "كانا فقيرين،

ولكنهما عاشا خمس سنوات سعيدين ومتآلفين، قبل أن يتسبب قدومى فى إرسال أبى للالتحاق بالجيش المقدس" وثمة لقطة للأرملة وهى تقود عربة أطفال بسرعة يصاحبها صوت جهورى صداح للأب وهو يقود الجوقة السماوية". إنه تطابق سمعى يسخر من أشكال الورع المبتذلة، مثلما تفعل الكثير من التعليقات الذكية الأخرى فى الفيلم.

أما ذكاء كوبريك فهو أكثر صرامة، كما نرى فى فيلم د. سترينجلوف Stranglove. وهناك مثالان مأخوذان من الفيلم يوضحان كيف أن المؤثرات السينمائية قد تكون مصدرا للعديد من استعارات التماثل المؤكد. فى أحيان كثيرة يؤدى استخدام عدسة عين السمكة لتصوير أعضاء طاقم الطائرة ب ٢٥، لا سيما الرجل الزنجى الذى يدير جهاز إطلاق القنابل (جيمس إيرل جونس)، يؤدى إلى تقوس أجهزة الطائرة حول الأشكال المشوهة لرءوس أعضاء الطاقم الذين يرتدون الخوذات، ويجعل الرجال أنفسهم يظهرون كما لو كانوا مجرد أجزاء تدخل فى تكوين تكنولوجيا الحرب النووية، وبالتالى تتبدل أشكالهم البشرية. وعند ذروة الفيلم يحرر ميجور ت.ج كنج كونج (سليم بكينز) القنبلة التى كانت قد التصقت، ثم يمتطيها متوجها نحو الأرض، ويلوح كاوبوى بقبعته الوسترن ويهتف عاليا ممتطيا جواده المنطلق. ربما يبدو لنا هنا مستوى آخر من التطابق حين نفكر فى الجنس البشرى اللاعقلانى الذى تؤدى به التكنولوجيا التى يخلقها إلى تدمير أنانى للذات.

ثمة مثال مبتذل نوعا ما عن استعارة النوع الثالث هو ذلك الذى يتعلق براقصين تلتقط لهم صور من أعلى مباشرة، لدرجة أنهم يظهرون وكأنهم أزهار أو حيوان شقيق البحر وما شابه. وإذا ما كانت اللقطة مجرد تغير خاطف فى الزاوية بينما يعرض الرقص أساسا بطريقة مباشرة، فإن هذا يكون أقرب إلى التشبيه، أما إذا وسعت اللقطة وصمم الرقص كى يصور من زاوية علوية، فمن المرجح أن يكون لدينا عندئذ تأكيد كامل للتماثل. وثمة مثال أكثر تعقيدا على النوع الثالث مأخوذ من فيلم أنتونيونى "انفجار" " Blow up " يحاول المصور الفوتوغرافى "ديفيد هيمنجز" وهو يلتقط صورة لعارضة الأزياء فيرو شكا، أن يحصل منها على تعبير الوجه الذى يريده عن طريق

إثارتها بشكل موح بجسده وبالكاميرا. وعندما تتعاظم حدة الجلسة بصراخه وجلوسه عبرها مباعدا ما بين رجليه وتشنج حركاتهما، يتخذ سلوك الاثنين بشكل متزايد مظهر فعل الزنا. وتعتبر الاستعارة مهمة فى الفيلم، بصرف النظر عما يكشفه عن شخصية توماس، لأنه يثير مسألة إلى أى مدى يصنع المصور الموضوع الذى يصوره ويكون هو نفسه مفتتنا بما التقطه.

الإبدال («أ» تحل محلها «ب») :

فى الاستعارة اللفظية القائمة على الإبدال، يحل مصطلح جديد، مأخوذ من حقل غريب، محل المصطلح المعتاد. ويساعد بناء الجملة على تحقيق هذه العملية فى اللغة. ويعتبر بناء الجملة ذاته مجموعة من قواعد الإبدال إلى حد ما، فالجملة تظل متفقة مع قواعد النحو مادامت الصفة هى التى تصف الاسم، والاسم هو الذى يحدد الفعل وهكذا.

وعادة ما يتوسع الإبدال الاستعارى فى القواعد الدلالية لا القواعد البنائية - وإلا ستصبح استعارة من النوع المسمى تحطيم القاعدة. ويوفر ثبات النظام البنائى، إطار عمل للإبدال الدلالى. غير أن السينما- كما رأينا- ليس بها مكافئ للبناء اللغوى. كيف يستطيع صانعو الأفلام إذن أن يشيروا إلى وجود إبدال؟ يبدو أن مهمتهم تكون أصعب لا أسهل بسبب حرية الفيلم فى عرض العديد من الأشياء والقفز من أحدها للآخر فى لحظة واحدة. ولكى يتعرف المتفرجون على الإبدال، فلابد أن يكون لديهم توقع لما يجب أن يظهر على الشاشة حتى يمكن لهم أن يدركوا أن شيئا آخر قد وضع فى مكانه. ولأن الصورة التى تم حذفها هى المشبه فى العادة (أو الوسائل التى نميز المشبه بواسطتها)، فإن تذكر الموضوع المحذوف يعتبر على درجة فائقة من الأهمية. مثل هذا الإدراك يجب أن يقوم إما على نموذج يقيمه الفيلم نفسه، وإما على نموذج معروف بارتباطه بسير الأمور فى الواقع. ومع ذلك ينبغى فى الحالة الأولى ألا يكون النموذج شديد الشكلية لأننا فى هذه الحالة نكون أمام حالة من حالات تعطيل القاعدة أكثر مما نكون أمام حالة من حالات الإبدال.

مـرة أخرى يمكن للأمثلة أن توضح مـا نعنيـه. فى الأفـلام الموسـيـقيـة، قـد ترغب شخصية ما فى التعبير عن مشاعرها للشخص الذى تحبه. وبدلا من الحديث تعبر عن هذه المشاعر من خلال الرقص. ولا يعد هذا تعطيلا لنموذج ما لأن مثل هذه التغييرات يمكن أن تحدث فى الأفلام الموسيقية. بل إنه إبدال لأحد الأشكال بشكل آخر وبالتالى يمكن أن يحمل مضموننا استعاريا. فى فيلم هيربرت روسى "نقطة التحول" "Turning point" عندما تغازل إميليا "لزلى براون" بعينيها النجم الروسى الشاب يورى "ميخائيل باريشنيكوف"، فإنها تتخيل أنهما يحبان بعضهما فى مشهد خيالى قصير حيث يرقصان معا فى الأستوديو ولا تراهما سوى المرايا. إن الرقصة المتخيلة (المأخوذة من رومـويو وجوليت) والتى تحل محل الكيفية التى يمكن أن يحدث بها الاصطفاء فى الأستوديو، تنتهى إلى رقصة الباليه الثنائية الفعلية لممارسة الحب بينهما، فلازال جسداهما يتلويان ويدوران على موسيقا بروكفييف طوال ذروة التفاف ذراعيها حول ظهره العارى. إن استعارة الإبدال تتحول تدريجيا إلى استعارة التماثل كى توحى بأنه بالنسبة لإميليا تصبح الخبرات المكثفة للرقص وللحب خبرات متماثلة.

ثمة مثال آخر يوجد فى فيلم ويليم وايلر "أفضل سنوات حياتنا" "The Best Years of our Lives "، حيث تحل إحدى طرق العرض محل الطريقة التى نتوقعها. إن جندى القوات الجوية العائد (دانا أندروز) يتسلق قاذفة قنابل قديمة مهجورة، وهناك يتذكر بعض مهامه. ومن الطبيعى أن هذه الذكريات التى دارت فى فترة صناعة الفيلم فى الأربعينيات كان ينبغى أن تصور بطريقة الفلاش باك. غير أن وايلر يقدمها بدلا من ذلك بواسطة استخدام الموسيقى التصويرية وعن طريق تحريك الكاميرا وتغيير الزوايا التى يصور منها المشهد. إن النتيجة ينبغى أن توحى بالإغارة الساحقة للماضى على الحاضر، بشكل أكثر قوة مما تستطيع أن تفعل طريقة السرد العادية.

وفى فيلم بازر بانشالى "أشعة ساتياجيت" "Satyajit Ray " ثمة إبدال سمعى شديد البساطة وإن كان بالغ الفعالية. عندما يعود الأب "كانو بانرجى" إلى منزله بعد غياب طويل بهدايا للأطفال، يعرف أن ابنته قد توفيت. ونحن نراه يطلق صرخة عويل،

غير أن ما نسمعه على المدرج الصوتى هو نحيب آلة الفلوت. وفى الحال يتم إقصاء حزن الأب وتحويله إلى حزن كونى.

يمكن للانعطافات المفاجئة فى السرد أن تؤدى إلى استبدال ما توقعنا رؤيته. فى فيلم "أفضل سنوات حياتنا"، يلاحظ الأب "فريدريك مارش" فى اليوم الأول لعودته إلى الحياة المدنية، كم هو جميل أن يعود للحياة المدنية. يلى هذا صوت موسيقى جاز خشنة وهمجية فى ملهى ليلى حيث نتبين أنه وزوجته قد ذهبا للاحتفال بعودته. ومن خلال الأثر الذى أحدثته الموسيقى، ينقل لنا التقطيع صدمة الرجل من قدر التغير الذى يفوق التصور والذى لحق بالمدنية التى كان يشتاق إليها. يقدم فيلم "قلب الرمية " "Point Blank " لجون بورمان Jhon Boorman مثالا آخر. يعود وولكر (لى مارفن) معتزما أن ينتقم من زوجته وحبيبها وأن يطلق عليهما النار. ولدى وصوله إلى منزل الزوجة يندفع داخلا إلى حجرة النوم، ويطلق رصاصة تلو أخرى على الفراش الخالى، إن إحلال الفراش محل الهدف البشرى الذى يسعى ووكر وراءه يصور استحواذ فكرة الانتقام عليه والأصول الجنسية لهذا الاستحواذ. كما أنه يجعل العنف أكثر واقعية وحدة بالنسبة للمتفرج .

إن كراهية ووكر تتحول بغياب زوجته وعشيقها إلى الفراش. وهذا التحويل هو سمة أساسية مشتركة بيننا جميعا، ويقدم لنا ميكانيزم كثير من استعارات الإبدال. وبسبب اهتمامنا بـ «أ»، عندما تحل «ب» محلها، فإننا ننظر إلى «ب» كبديل عنها وننتقل عائدين من خصائص «ب» التى تعدل من «أ». فى فيلم بولانسكى "سكين فى الماء" "Knief in The Water" يمارس الشاب والزوجة الحب فى النهاية. وباختفاء الاثنين فى عناقهما أسفل كادر الشاشة يتركنا المخرج ننظر إلى شراع القارب الساقط مائلا يرفرف فى النسمات. ونحن نرى فى هذا المشهد التصارع والتشنج الجنسى الذى لا نستطيع أن نشاهده .

فى هذا المثال الأخير تؤدى الحركة خارج الكادر فى الوقت نفسه الذى تتوقف الكاميرا فيه عند موضوع ما ملائم إلى خلق التحول. وعلى أية حال من الممكن تحقيق هذا التحول بوسائل أخرى : حركة الكاميرا نفسها، أو نزع البؤرة أو التبهيت أو أى سلسلة أخرى من التقطيعات .

يكون الفيلم ملائما للتحويل بسبب العناصر المتنوعة التى تتواجد معا داخل اللقطات أو سلسلة المشاهد. ورغم ذلك ينبغى على المخرج أن يتحكم فى التغيرات التى تحدث فى انتباه المشاهدين ويعالجها بمهارة. وتبين مناقشة تدور بين هتشكوك وتروفاوت حول مشهد من فيلم "الطيور" إلى أى حد يمكن لهذه المعالجة أن تصبح محكمة ومدروسة. إن ما ينطق به المشهد يشرح كيف يمكن للانفعالات أن تقدم بشكل غير مباشر عن طريق التحول من عنصر إلى آخر. على سبيل المثال : الانتقال من الصوت (بما فى ذلك الصمت) إلى حدث مرئى.

تروفو: عندما تكتشف جيسكا تاندى جثة المزارع، تفتح فمها كما لو أنها ستصرخ، غير أننا لا نسمع شيئا. ألا يحدث هذا للتأكيد على الأثر الذى يتركه الصوت عند هذا الموضع؟

هتشكوك: كان الأثر الذى تركه الصوت حيويا عند هذا الموضع بالضبط. إننا نسمع وقع خطواتها على أرض الدهليز وهى تجرى مع صدى ضعيف. والأمر المشوق فيما يتعلق بالصوت هو ذلك الاختلاف بين وقع الأقدام داخل المنزل وخارجه. هل لاحظت أننى صورت جريها من على مبعدة ثم انتقلت إلى لقطة مكبرة عندما شل الخوف حركتها وأصابها بالخرس؟ ثمة سكون فى هذا الموضع. ثم بعد ذلك وعندما ترحل مرة أخرى، فإن وقع الخطوات سوف يتلاءم مع حجم الصورة. إنه يتزايد ارتفاعا حتى اللحظة التى تصعد فيها إلى الشاحنة، عندئذ ينقل لنا صرير دوران محرك السيارة مدى عذابها. لقد كنا فى الواقع نقوم بالتجريب فى هذا المشهد بأن نأخذ الأصوات الواقعية ونعطيها أسلوبا خاصا حتى نحصل منها على دراما أكثر مما يحدث فى الأحوال العادية.

لقد جعلت الطريق مبتلا بالماء من أجل وصول الشاحنة حتى لا يتصاعد الغبار لأننى كنت أريد لهذا الغبار وظيفة درامية عندما ترحل المرأة بالشاحنة.

تروفو: إننى أتذكر هذا الأمر جيدا بل إنك استخدمت بالإضافة إلى الغبار الدخان المتصاعد من بايب.

هتشكوك: إن السبب الذى جعلنا نمر بكل هذا العناء، هو أن الشاحنة التى نراها من على مسافة كهذه تسير بسرعة هائلة، إنما تعكس اهتياج حركات الأم. لقد بيَّنا فى المشهد السابق أن المرأة تمر بانفعال عنيف وعندما صعدت إلى الشاحنة، بيَّنا أن هذه الشاحنة ذات تأثير انفعالى، ليس من خلال الصورة فقط، بل من خلال الصوت الذى يؤكد الانفعال. إن ذلك الذى نسمعه ليس مجرد صوت محرك، بل إنه شىء كالصرخة كأن الشاحنة كانت تصرخ(٦).

لقد بدأنا أمثلتنا بالإشارة إلى الرقص، لذا دعنا نختم هذه المناقشة عن مجاز الإبدال بإشارة أخرى إلى الرقص. إن الكثير من النمر التى يؤديها فريد أستير استعارية لأسباب شرحناها من قبل. ومع ذلك فإن إحدى تلك النمر توضح أيضا كيف يمكن أن يكون المستحيل بديلا عن الممكن، وكيف يمكن خلق الاستعارة بانتهاك قانون طبيعى. فى فيلم ستانلى دونين "زواج ملكى" " Royal widding" يرقص أستير على حوائط حجرته وعلى طوال السقف. ويبدو ظاهريا متحديا الحزن تماما، فى تعبير بارع عن البهجة الراقصة .

التجاور (الاستعارة التصريحية) :

كان ثمة ميل لدى منظرى السينما فى الماضى للنظر إلى التجاور باعتباره القاعدة الرئيسية للاستعارة السينمائى. وكان السبب وراء ذلك هو الاعتقاد بأن التقطيع هو مصدر الاستعارات، والتقطيع يشجع على حرية وضع شىء بجانب آخر. وربما كان لأيزنشتين، فى شرحه المبكر للمونتاج تأثير على التفكير فى هذا الاتجاه. غير أن الاستعارة التى تتولد بواسطة التجاور يمكن أن يتكرر حدوثه داخل اللقطات بتكرار حدوثه هو نفسه بين اللقطات، مثلما تكشف عن ذلك تأكيدات إيزنشتين الأخيرة على المونتاج الرأسى بالإضافة إلى المونتاج الأفقى (سوف نقدم تقييما أكثر اكتمالا لوجهة نظر إيزنشتين فى الفصل السادس) ويستلزم التجاور تماسا فى الزمان أو المكان. غير أن التماس لا يستلزم بالضرورة تجاوراً، لأن الأشياء فى الحياة كما فى السينما

كثيرا ما تتماس بالمصادفة. وينبغي النظر إلى التجاور على أنه تماس ذو مغزى. إنه تماس يقيم علاقة خاصة بين «أ» و «ب».

ومرة أخرى، لن تكون كل العلاقات ذات المغزى علاقات استعارية نظرا لأن الكثير منها يمكن تفسيره بتعبيرات حرفية. ولنضرب مثلا لذلك من كتابات أيزنشتين عن المونتاج، يقول أيزنشتين: إن لقطة مكبرة لمقبرة ولقطة مكبرة لامرأة ترتدى ثوب الحداد قد يؤديان بنا إلى افتراض أنها أرملة. غير أن الاستدلال يستلزم عدم امتزاج المقولات، وبالتالى فإن التجاور هنا لا يفضى إلى استعارة. وغالبا ما تعتمد السينما على مثل هذا التنسيق، وقد أصبح المشاهدون ماهرين فى فهم المعانى الضمنية واستنتاج العلاقات(٧).

وتكون هذه المعانى والعلاقات حرفية أكثر مما تكون بلاغية. والحقيقة أن العلاقات الحرفية هى العلاقات التى يتم إثباتها بسهولة أكبر لأنها بدقة لا تتضمن توسيعا أو تعديلا للمقولات. ولأن هذا هو الحال، فإننا نحتاج إلى شرح الطريقه التى يدفع بها صانع الفيلم المتفرج إلى بذل الجهد الإضافى المطلوب للتفتيش عن المعنى الاستعارى.

ثمة اعتبار آخر، فالتجاور بوصفه أساسا للاستعارة يعنى ضمنيا أن الموضوعين لا يرتبطان ببعضهما من خلال التشابه أو الإبدال (ففى هذه الحالة يكون لدينا أنواع أخرى من الاستعارة ناقشناها بالفعل). ومع ذلك فإن أحد هذين الموضوعين يجب تصوره من جديد فى ضوء الآخر. ولكن ما الذى يقدم الرابطة ذات المغزى التى تربط بين الموضوعين. فى كثير من الأحيان تصبح الرابطة تعارضا نشعر به بين «أ» و «ب»، وهو ما يصبح مصدرا لعلاقة متبادلة تكشف عن معنى.

يبدو أن ثمة أربع إستراتيجيات رئيسية يستطيع صانع الفيلم بواسطتها أن يؤكد أن التجاور هنا يولد استعارة :

١- أن يهيئ المتفرج سلفًا لتوقع الاستعارة .

٢- أن يكون فى طريقة العرض ما يشير إلى ضرورة تأويل شيء معين تأويلا بلاغيا .

٣- ألا يوجد تفسير حرفى مرضٍ يطرح نفسه، بحيث يضطر المتفرج إلى البحث عن تفسير بلاغى. وعادة ما يعنى هذا فى الممارسة حدوث انقطاع ملحوظ فى سياق السرد.

٤- أن يكون التفسير الحرفى مقبولا، ولكن ثمة شىء له صدى فيما يتعلق بالتجاور يكفى كى يدعونا لمزيد من البحث عن المعنى البلاغى.

وحتى يكون المتفرج مهيأ للقراءة الاستعارية، ينبغى أن يعلن الفيلم (أو ذلك الجزء من الفيلم) عن نفسه بوصفه شعريا من حيث نوعه أو أسلوبه. ومن الجلى أن الأفلام السريالية، والأفلام التجريبية أو السرية، والكوميديات الهزلية، والمشاهد الشبيهة بالأحلام فى الأفلام ذات النزعة الطبيعية، تقدم مناسبات سينمائية ينبغى فيها على المشاهدين تقبل الدواعى البلاغية للربط بين الأشياء بدلا من الدواعى الحرفية. وفى بعض الأحيان تشير ظروف السماح بالعرض إلى هذه المناسبات كما هو الحال مثلا عندما يعرض فيلم تجريبى فى كلية الفنون. وكثيرا ما يقدم صانع الفيلم نفسه مفاتيح للقراءة الاستعارية فى بداية الفيلم. فمن الممكن النظر إلى اللقطة الشهيرة التى تصور عينا تشقها موسى حلاقة فى بداية فيلم بونويل "كلب أندلسى" "An Andolosian Dog" باعتبار أنها تؤدى هذه الوظيفة، ويعتبر فيلم لندساى أندرسون وديفيد شيروين "إذا" سردا حرفيا فى الأساس حتى اللقطة التى يتشاجر فيها مك (مالكولم ماكدويل) وفتاته (كرستين نون) فى المقهى. فمن الممكن أن نظل ننظر إلى زمجرة كل منهما فى الآخر بوصفها لعبا، ولكن عندما يصبح جسداهما المتصارعان عاريين فجأة هنا يشير الفيلم إلى التحول إلى أسلوب آخر (هل هو أسلوب أكثر شرطية؟) لذا عندما يضرب القسيس بعنف فيما بعد على درج فى خزانة الناظر، يكون المتفرج مهيأ بدرجة أكبر للاستجابة بالطريقة الصحيحة لحماقة هذا التصرف الذى يجاور مشهداً تقليديا للناظر يلوم تلميذاً متمرداً.

يمكن أن نجد مثالا على إستراتيجية النوع الثانى فى فيلم جون بورمان "قلب الرمية" فثمة لقطات لـ ووكر (لى مارفن) يذرع الدهليز بخطى واسعة تجاور لقطات

لزوجته. وعلى الرغم من أن التفسير الحرفي مقبول ظاهريا – وهو أن ووكر في طريقه إلى زوجته – فإن طريقة التقديم توحى بأكثر من ذلك. تكرار الانتقال من اللقطات التى تصور الزوج إلى اللقطات التى تصور الزوجة، والإيقاع الحاد للموسيقى خلال الانتقال من لقطة إلى أخرى، والزمن الطويل الذى يستغرقه ووكر فى الدهليز. كل هذه الأشياء تعمل كعلامات تدل على أن سلسلة المشاهد ينبغى أن تقرأ أيضا كتصوير مجازى للذنب الذى يلاحق زوجة ووكر، وشعورها بانتقام لا يرحم يطاردها.

يبدأ فيلم نيكولاس روج "جولة" Walkabout بحائط من الآجر المصمت يحتل الشاشة. وتنتقل الكاميرا ناحية اليمين لتكشف عن مشهد مدنى مزدحم. وبعد ضم اللقطات التى تصور المدينة بعضها إلى بعض، تتكرر لقطة الحائط المصمت، ثم تبدأ الكاميرا فى التحرك ناحية اليمين مرة أخرى. ولكن فى هذه المرة فإن المشهد الذى يظهر بجوار حافة الحائط هو جانب كبير من المرآب ذى الطراز الأسترالى. فى المرة الأولى، وعلى الرغم من أن المتفرج سوف يشعر بوجود معان إضافية استعارية فى التأكيد على الحائط الجرانيتى، فإن تجاور مشهد الحائط ومشهد المدينة يمكن تفسيره بتعبيرات حرفية. أما فى المرة التالية فإن التفسير الحرفى يستبعد، ويكون لدينا استعارة قائمة على التجاور من النوع الثالث. وعندما تتكرر اللقطة مرة أخرى، كى تكشف الآن عن سيارة الأب وهى قابعة فى المرآب، فإن المشاهد يكون مدفوعا إلى ملاحظة يأس الرجل من وجوده فى المدينة وإلى تقدير المزاج السوداوى الذى يفضى به إلى رفض نهائى وكامل لوضعه .

فى فيلم "الصحراء الحمراء" يلجأ مايكل أنجلو أنطونيونى إلى النوع الرابع من الإستراتيجية التى أوجزناها سابقا من أجل تصوير المشاعر العصابية للشخص المحورى فى الفيلم. تظهر جوليانا (مونيكا فيتى) قبالة حائط تتناثر عليه بقع كبيرة من طلاء[٨]. ونظراً لموقعها فإنها ترتبط بهذه البقع وتجاورها فى الوقت نفسه. وعلى الرغم من أن لهذه البقع تفسيراً حرفيا وهو أن الألوان كان يتم تجربتها قبل إعادة طلاء الحجرة ، فإن أشكالها اللاعقلانية الملفتة للنظر– التى تقابل المظهر الأنيق للمرأة – توحى بوجود اضطراب عاطفى فى أعماق جوليانا يبطن هدوءها الخارجى. كثيرا ما يوظف

أنطونيونى الأشكال الملفتة للنظر لخلق مجازات قائمة على التجاور فاستخدامه لبرج غريب الشكل على هيئة عش الغراب فى بداية فيلم "الخسوف" يعطينا مثالاً آخر على ذلك .

الكناية (إبدال فكرة مرتبطة) - أ ب إذن ب :

يشير ديفيد لودج فى كتابه "أنماط الكتابة الجديدة: الاستعارة والكناية وعلم دراسة الرموز الحديثة" إلى أن كلا من الكناية والمجاز المرسل هما عبارة عن صور بيانية تستلزم تكثيفا من خلال الحذف يسفر هذا الحذف عن صورة بلاغية أكثر مما يسفر عن ملخص، لأن المفردات التى يتم حذفها ليست هى تلك المفردات التى تبدو منطقيا قابلة للاستغناء عنها أكثر من غيرها.......... وتكافئ هذه المخالفة للمنطق وجود التشابه والتباين معا فى الاستعارة"(٩).

ونظرا لأن عملية صناعة الفيلم نفسها، مثل انتقاء زوايا التصوير، وتحديد البؤرة والكادر، تستلزم اختيار أشياء واستبعاد أشياء، فإن الفيلم يرتبط ارتباطا لا ينفصم بالكناية من النوع الردئ غير أن ما أسماه لودج "لا منطقية" الانتقاء هو الذى يجعل الكناية السينمائية صورة بيانية كاملة. بناء على ذلك، فحيثما توجد مثل هذه اللامنطقية، نستطيع أن نلاحظ وجود ذلك التوتر الذى يكافئ التوتر فى الاستعارة بمعناه الضيق. بتذكر المفردات التى أغفلناها سوف نتبين أنها ليست تلك المفردات التى اعتدنا على حذفها، علاوة على ذلك من المتصور أن يكون للمفردة التى ينتقيها صانع الفيلم إيحاء ملائم يتجاوز مجرد الإشارة إلى الموضوع الذى تحل محله. وبهذه الوسيلة يأتى الموضوع الكنائى بنسيج جديد من الأفكار والمشاعر إلى الوجود.

بالطبع فإن كلا من الكناية والمجاز المرسل بوصفهما صوراً بيانية هما نوعان فرعيان من استعارة الإبدال. غير أنه فى استعارة الإبدال الصرف، تأتى المفردة التى يتم إدخالها من حقل غريب تماما عن حقل المشبه، أما فى هذه الصور البيانية فإن

المفردة التى يتم انتقاؤها لا تنتمى فحسب إلى الحقل الذى ينتمى إليه المشبه، بل إنها ترتبط مع المشبه برابطة ما. وثمة تمييز آخر بين كل من المجاز المرسل والكناية وبين استعارة الإبدال ينبع من كيفية نشأة الرابطة بين المفردة المنتقاة وبين المشبه. ففى بعض حالات الكناية على سبيل المثال، قد يخلق السير الفعلى للأمور هذه الرابطة. فهى الطريقة نفسها التى ترتبط بها الأشياء فى العالم الذى نعيش فيه. وبإمكاننا أن نعطى الكناية التى تعتمد على هذه الرابطة مصطلح الكناية المعطاة. ولكن فى حالات أخرى قد تتعين العلاقة من خلال سياق الفيلم وهذه يمكن أن نعطيها مصطلح الكناية السياقية.

ففى فيلم جودار "سأعيش حياتى" يشار إلى ممارسات نانا "أنا كارينا" الجنسية مع الزبائن بإظهارها وهى تحاول الوصول إلى مشجب السترات المعدنى. وعلى الرغم من أن الصلة بين هذا التصرف وبين سلوك الدعارة واضحة ، فالمومس لابد أن تتجرد من ملابسها إلى حد كبير، وكثيرا ما تعلق هذه الملابس. فقد تم انتقاء هذه المفردة بغرض تكرار التأكيد، وهى ليست واحدة من التصرفات الواضحة التى قد يربطها المرء بالدعارة. إن "لا منطقية" انتقاء هذه المفردة هو الذى يجعل تلك الكناية لافتة للانتباه. كما أنها المُناظر البلاغى الملائم لممارسة جنسية مجردة من الطابع الإنسانى وغير قائمة على الرغبة الجنسية.

يعتمد المثال السابق على الروابط المعطاة . أما فى فيلم فللينى "الطريق""La Strada" فإن الفيلم نفسه هو الذى يخلق رابطة بين جيلسومينا (جوليتا ماسينا) وبين أغنيتها . وذات مرة بعد أن كان زامبانو (أنتونى كوين) قد هجر جيلسومينا ونسيها تماما فى الظاهر، يسمع شخصا ما يغنى الأغنية ويأخذ فى البحث عن مصدرها . إن طريقة التقديم هنا هى التى تعطينا إلى حد ما التوتر البلاغى. فعندما يسمع زامبانو الأغنية لأول مرة، يكون ثمة بعض الغموض فيما يتعلق بمصدرها. ولا يعطى الشريط الصوتى للأغنية موضعا معينا فى الجو تصدر عنه، كما لو كان مصدرها يمكن أن يكون داخليا، فى أعماق زامبانو نفسه. حتى حينما نكتشف أن جيلسومينا التى شنقت وهى تستحم كانت تغنى هذه الأغنية، فإن هذا الشعور يدوم. إن الأخبار المتعلقة بموت جيلسومينا

لا تساعد إلا على تدعيم الشعور بأن جزءا منها يحيا بمعجزة داخل زامبانو المتصلب وغير المحب. إن الاستحمام الذى يبدو مشهدا بارزا فى هذه السلسلة من المشاهد يمكن أيضا أن يفسر بوصفه كناية ذات معان ضمنية استعارية غير مقحمة. فالاستحمام بما يعنيه من نظافة ونقاء يرتبط ببراءة جيلسومينا، ويذكرنا برغبتها فى أن تحيا حياة زوجية وعائلية كاملة مع زامبانو. وهى الإمكانية التى قضى عليها زامبانو قضاء لا رجعة فيه.

المجاز المرسل (الجزء يحل محل الكل)- "أ" تحل محل "أ ب جـ" :

ينطبق الكثير مما قيل عن الكناية على المجاز المرسل، فهو يتضمن التكثيف من خلال الحذف، والمعانى البلاغية التى يولدها مستمدة من لا منطقية الحذف، كما أن نظرتنا للكل تكون مشروطة بالقيمة التى نضفيها على الجزء المرتبط به. ومع ذلك فالمجاز المرسل يكاد يكون معطى على الدوام، فليس ثمة فرصة لوجود المجاز المرسل السياقى كالفرصة المتاحة أمام الكناية السياقية. إن أى فيلم يزخر بالمجازات المرسلة إلا أنها تكون كصدى مصاحب لشىء آخر أكثر مما تكون مجازات مرسلة واضحة. وللحصول على مجاز مرسل واضح ينبغى أن يكون تعارض الجزء الذى يتم انتقاؤه مع الجزء المحذوف تعارضا كبيرا. كما ينبغى التأكيد عليه بشكل استثنائى من خلال طريقة التقديم .

ويوضح لنا مثال مأخوذ من فيلم "سأعيش حياتى" كيف يمكن أن تستخدم حركة الكاميرا لإبراز المجاز المرسل ولفت الانتباه إلى معانيه البلاغية الضمنية. تتفاوض نانا مع مصور فوتوغرافى فى وقت متأخر من الليل فى حانة صغيرة. إنها تحاول إقناعه بأن يدعها تأخذ بعض النقود، ولكى يصحبها المصور إلى الفراش يستخدم إغراء التقاط صور عارية لها تساعدها بعد ذلك فى الحصول على دور فى فيلم. وبينما هما يتفاوضان تتأرجح الكاميرا بين أحدهما والآخر، ولكن عند طرف كل دورة لا يشمل الكادر فى ذلك الجانب الذى تصوره الكاميرا سوى شطر من الشخصية. ومثل

هذا الاستبعاد للشخص فيما عدا جزء منه يساعد على الإيحاء بأن أيا من هذين الشخصين لا يوجد وجوداً كاملا كإنسان بالنسبة للشخص الآخر، وإنما كمجرد وسيلة لغاية شخصية .

يستشهد جيمس موناكو بمشهد آخر لجودار كمثال على المجاز المرسل: (فى فيلم جودار "المرأة الصينية" سنة ١٩٦٧، شيدت جولييت بيرتو متراساً نظريا من "الكتب الحمراء الصغيرة" للرئيس ماو، وهى الأجزاء التى ترمز إلى الكل المتمثل فى الأيديولوجيا الماركسية/ اللينينية / الماوية، تلك الأيديولوجيا التى تحمى بها مجموعة اليساريين التى تنتمى إليها جولييت نفسها، والتى تنوى انطلاقا منها أن تشن هجوما على المجتمع البرجوازى"(١٠).

وفى رأيى أن الصورة البيانية الرئيسية هنا هى المقارنة الصريحة، التى يخلقها المتراس المشيد، أما دور المجاز المرسل فهو دور ثانوى، رغم أنه ضرورى بالنسبة للمعنى الكامل .

المعادل الموضوعى- "و" تحل محل "أ ب جـ" :

يمكن النظر إلى هذا النوع من الاستعارة بوصفه نوعا خاصا من الكناية السياقية. فقد يصبح شىء ما فى فيلم من الأفلام مرتبطا بشخصية معينة، أو بحدث أو موقف ما يتعلق بتلك الشخصية. وكما هو الحال فيما يتعلق بالكناية، تعتبر هذه الحيلة وسيلة للتكثيف، غير أن ملاءمة هذا الشىء هى التى تخلق إلى حد كبير معادلا موضوعيا ناجحا وليس تعارض ما يتم حذفه مع ما يتم انتقاؤه. وعلى الرغم من أن هذه الصورة البلاغية تصنف ضمن الكناية، فإن الاستخدام الواسع للديكور والإكسسوار وغيرها – أى بالتعبير المسرحى، تلك الأشياء الصغيرة التى يمكن أن يحملها الممثل على خشبة المسرح أو فى طريقه إليها والتى يعطيها مغزى ما بإمساكها – ربما يبرر تصنيف هذه الصورة على أنها استعارة فى حد ذاتها. ولا تقتصر

الإكسسوارات على الأشياء الصغيرة. إن بوستركيتون فى فيلم "الجنرال" يحول قطارا بأكمله إلى إكسسوار من خلال طريقة قيادته والعلاقة التى يقيمها معه. ويكتسب القطار أيضا مغزى استعاريا مباشرا فى مواضع عديدة من الفيلم، كما هو الحال عندما يموضع المخرج ميل "جونى جرى" الاستحواذى الضيق وذلك بأن يجعله يختفى وسط حشدين من البشر.

من الممكن أن نجد مثالاً أكثر نموذجية على المعادل الموضوعى فى فيلم بولانسكى "سكين فى الماء" خلال بعض المشاهد التى تدور فى القمرة، ينصت الزوج (ليون نايمتسيك) إلى مباراة رياضية تذاع فى الراديو بوساطة سماعة الأذن. وعلى الرغم من أن للمشهد معنى حرفيا - الزوج معلق رياضى وزوجته رافضة للصوت المنبعث من الراديو - فإن هذا المشهد يرتبط فى هذا السياق بأنانية الزوج ويقدم مثلا على هذه الأنانية، وهى الأنانية التى تجعله غافلا عن مشاعر الآخرين وحاجاتهم. ويقدم لنا هذا الفيلم أيضا مثلا يوضح إلى أى حد يختلف المعادل الموضوعى عن الرمز، غير أنه يمكن أيضا أن يتحول تدريجيا إلى رمز. إن الصبى "سيجمونت مالانفايتس" يحمل السكين الذى يشير إليه العنوان، ويستخدمه إلى حد كبير كشارة تمنحه مكانة معينة. غير أن السكين يكتسب أيضا مع تقدم الفيلم إيحاءات جنسية. وتعتبر هذه الإيحاءات إلى حد ما تقليدية، كما أن أحداثا مختلفة طوال الفيلم تشير إليها وتؤكدها، وهكذا يصبح السكين رمزا كاملا، ولا يظل كناية مثل سماعة الراديو. والحقيقة أنه يمكن أن يعد حالة نموذجية للرمز فى فيلم من الأفلام. أما المباريات التى يلعبها الذكرين، فى فيلم "سكين فى الماء" فهى أكثر غموضا: التقاط العصيان، والتصارع بالأيدى، والخدع التى تؤدى بالسكين، وغيرها. وربما كان كل فعل من هذه الأفعال فى حد ذاته كناية عن المنافسة بين الاثنين. ولكن إذا ما نظر إليه كنموذج أساسى يعاد التأكيد عليه باستمرار، فمن الممكن أن نفسر لعب المباراة كرمز كامل لروح المنافسة التى لا مفر منها من الناحية البيولوجية داخل الرجل .

دعنا نعود إلى المعادل الموضوعى بمثال آخر. رغم أنه مثال لا يخلو من تداخل مع نوع مختلف من الصور البيانية. لنمعن النظر فى أكواب الشاى الخمس المهشمة التى

رأتها السيدة برينر "جيسكاتندى" فى فيلم هتشكوك "الطيور" عندما اكتشفت وجود المزارع الميت. إننى أرى أن هذه الأكواب ينبغى أن تفسر على أنها كناية وكذلك على أنها معادل موضوعى. إنها تعمل بوصفها كناية لأنها تدل على الضرر الذى أحدثته الطيور التى هاجمت المنزل، كما أنها تشير إلى حدوث تخريب آخر غير قابل للوصف. ولكن نظرا لأن هذه الأكواب المهشمة ترتبط بعلاقة متبادلة مع ضعف السيدة برينر المتوتر الذى يظهر فى يأسها من السعى إلى الحفاظ على حياة عائلية مستقرة، فإنها تعمل أيضا كمعادل موضوعى للقلق عميق الجذور الذى يظهر الآن على السطح لدى السيدة برينر.

التحريف (المبالغة، الكاريكاتير) "أ" أو "أ" :

يدل التحريف على الانحراف عما هو طبيعى ، مثلا إذا كانت جميع الحروف المطبوعة فى هذه الجملة لها الشكل نفسه الذى نراه الآن فإن "أ" تكون تحريفا، أما إذا كانت جميع الحروف المطبوعة مثل "أ" فإن هذا الحرف لن يكون تحريفا. إننى أسجل هذه الحقيقة البديهية لأن لها علاقة بمسألة إشكالية. حينما يتعلق الأمر بإدراك المادة المرئية أو المسموعة فى فيلم من الأفلام، ما الذى يشكل تحريفا؟ إننا لا يمكن أن نعتبر التحريف فى السينما تحريفا عما ندركه فى الحياة العادية، لأن معظم الصور السينمائية تنحرف بالفعل عما ندركه فى الحياة العادية. إن عدسة الكاميرا لا تقتنص فى مشهد من المشاهد ما تراه العين هو نفسه بالضبط، والأصوات المسجلة ليست اتجاهية كالأصوات التى نسمعها فى الحياة العادية كما أنها أكثر انتقائية. وربما كان مستوى التكبير أعظم، كذلك فإن أفلام الأبيض والأسود التى تترجم العالم إلى درجات اللون الرمادى لا تنسخ ألوان الأشياء الموجودة فى العالم بدقة، كذلك فلا مجال فى الحياة اليومية لمحو المشهد أو إبهاته أو دوران الكاميرا، بل لا مكان للكادر السينمائى نفسه.

كل هذه الأمور يمكن قبولها باعتبارها جزءًا لا يتجزأ من الفيلم الذى لا نشعر مع ذلك أنه يقلد ما نشاهده فى العالم تقليدا زائفا. (بل إننا يمكن أن نشاهد فيلم سكوب

يعرض بدون عدسات ترد الأشكال إلى حالتها الأولى وننسى بعد برهة أن الأشكال البشرية المعروضة على الشاشة تعانى من استطالة مفرطة). إن الشيء الطبيعى هو ذلك الشيء الذى يقبله العقل على أنه طبيعى. إن التقاليد والحيل السينمائية يمكن أن تصبح شفافة لدرجة أننا ننسى وجودها. إذن فالتحريف ينبغى أن يفُهم باعتباره انحرافا متعمدا عما هو متوقع فى سياق محدد.

وحتى حينما نكون على وعى بوجود تحريف، فإنه عندما يجذب الانتباه إلى وجوده لا يشير بالضرورة إلى وجود معنى بلاغى. وربما يكون جزءا من التقاليد السينمائية (مثل الإبهات مثلا، كما يمكن أن يكون مجرد طريقة لجذب الانتباه إلى سمات معينة حرفية (مثل الحركة البطيئة التى تدرس تحليق الطيور) وقد يكون أيضا هو الطريقة التى نبرز بواسطتها نوعا آخر من الاستعارة. مثلما هو الحال فى المثال المأخوذ من فيلم " Dr. Strange love" الذى أشرنا إليه سابقا حيث استخدمت عدسة عين السمكة لخلق استعارة التماثل المؤكد. وبالنسبة لاستعارة التحريف بمعناه الحقيقى من الضرورى أن تضفى الصورة التى تعرضت للتغيير منظورا معينا على الموضوع بحيث تؤثر فى إدراكنا للمقولة التى ينتمى إليها الموضوع.

من الشائع وجود استعارات التحريف فى الأفلام بفضل الوسائل المختلفة المتاحة لصانعى الأفلام للتلاعب بمظهر الموضوعات. وبإمكاننا أن نميز بين التحريف فى الإخراج المسرحى للمشهد وفى الإخراج السينمائى، رغم أن التمايز قد يكون إلى حد كبير تمايزا فى التقنية. فالأول يتم تنسيقه قبل استخدام الكاميرا، أما الثانى فيتم إنجازه بواسطة الكاميرا (من خلال استخدام أفلام خام معينة وعدسات معينة وسرعة معينة للكاميرا) ثم داخل المعمل أو حجرة المونتاج. ومع ذلك فالأرجح أن يكون التحريف فى المسرح انحرافا عن الإدراك المعتاد، وأن يكون التحريف السينمائى انحرافا عن طريقه التقديم المعتادة.

تتراوح مجازات التحريف المعتمدة على الإخراج المسرحى للمشهد بين الرقصات الإيقاعية فى فيلم "وزارة د. كاليجارى " "Das Kabinett des Dr. Caligari " لروبرت واين

وبين المؤثرات الضوئية الكئيبة فى الأفلام الأمريكية السوداء[١١] American film noir.
وتشمل مجازات التحريف السينمائية ما يأتى: صوَّر هتشكوك الفوبيا الشديدة لدى فرجسون "الأسكتلندى" (جيمس ستيوارت) فى فيلم "الدوار" "vertigo" عن طريق التغيير الدورانى للمنظور فى مشهد بئر السلم (ولقد أنجز هذا المشهد بواسطة اقتراب الكاميرا بسرعة، وفى الوقت نفسه تحركها فى اتجاهات متعاكسة). ويستخدم جون فرانكهايمر عدسة عين السمكة لتصوير الذعر العاجز لدى بطل فيلم "ثوانٍ" "Seconds" "روك هادسون"، عندما ينقل بعربة من أجل إعادة تدويره طبيا فى مشهد الذروة (يختلف هذا الاستخدام لعدسة عين السمكة عن استخدامها فى فيلم "Dr.Strongelove" فى أن التحريف ذاته هنا هو المشبه به أما فى فيلم د. ستريتجلوف فإن التكنولوجيا هى المشبه به). وفى فيلم "صانع المعجزات" Miracle worker يستخدم آرثر بن مزيجًا من الحركة البطيئة والقطع المفاجئ وأفلام خام محببة حبيبات كبيرة تعطى صورا متقطعة وضبابية كى يصور بطريقة حية بصر آنى سوليفانى الضعيف "أن بانكروفت" والكرب الذى تعانيه من ذكرى موت أخيها.

ثمة ملاحظة أخيرة. هناك نوع من استعارة التحريف يقوم على وجهة نظر جذرية للموضوع أو على انتقاء استحواذى يشوه الموضوع من أجل أغراض بلاغية. إننى أفكر على سبيل المثال فى كيفية معالجة الأفلام للبيئة التى تجرى فيها الأحداث بحيث تخلق معنى إضافيا بلاغيا. فى فيلم "العواصم" "Metropolis" يقدم لنا تصميم المشهد صورة للمدينة وكأنها معسكر عبيد بالنسبة للعمال، وفى فيلم سائق التاكسى، يصور الفيلم فى مشاهده الرئيسية المدينة بوصفها ترجمة داعرة للجحيم .

كسر القاعدة " ABCD " تصبح "AbCD" :

إن نتيجة كسر القاعدة هو دفع المشاهد للتفكير لبرهة من الزمن ولو بشكل غير واع : لماذا هذا الموضوع بدلا من ذلك الذى تتطلبه القواعد الراسخة؟ فإذا كانت الإجابة الضمنية على هذا السؤال تستلزم معانى بلاغية، يكون لدينا عندئذ استعارة كسر القاعدة .

من السهل نسبيا فى الأدب الإشارة إلى مثل هذه الاستعارات عندما تنشأ عن كسر قواعد تركيبية، ولكن قد يصعب على المرء أن يميز هذه الاستعارات عندما تنشأ عن تحطم شفرات أقل شكلية وأكثر ضمنية ونظرا لأن الأفلام ليست لها تراكيب ثابتة وراسخة، فلابد من الاعتراف بوجود صعوبة هنا. غير أن جميع الفنون بما فيها السينما تنتقى المادة وتنظمها فى أنماط ذات درجات متنوعة من الشكلية واللاشكلية، ومن السهل أن تكتسب هذه الأنماط وضع الأعراف المقبولة ضمنا.

١- الأعراف السابقة على صناعة الفيلم والتى نحصل عليها من الفنون الأخرى أو من العادات الاجتماعية .

٢- الأعراف التى تنشأ مصاحبة لصناعة الفيلم والتى نتوصل إليها فى أثناء التغيرات التى تحدث فى الممارسة.

٣- الحيل، وأنماط التنظيم الشكلية لا سيما تلك التى يؤسسها صانع الفيلم كوسيلة لبناء فيلم معين .

٤- الموتيفات أو الأنماط التى تظل تؤثر فى تكوين الفيلم، على الرغم من أن صانع الفيلم لا يعبر عنها فى الفيلم بشكل قصدى وبناء على معرفة سابقة.

مثلما توضح الفئة الأخيرة، تتنوع درجات القصدية فى العمل الفنى داخل تلك الأنواع المختلفة من البناء وفيما بينها، ومن المحتمل أن يختلف المشاهدون أيضا فى حساسيتهم لهذه الأنماط، وبالتالى فى حساسيتهم لأى استهانة بها. على أية حال فنحن لا نحتاج فى هذه المناقشة أن نهتم إلا بالاستعارات الواضحة. أى استعارات كسر القاعدة التى يتم تركيبها قصديا وبشكل واع والتى تتوافر الشواهد على أنها تجتذب انتباه المشاهد.

ثمة مصدر جيد يوضح هذا النوع من الاستعارة هو هتشكوك . إن هتشكوك فنان متأن فى عمله، وشديد العبقرية فى الألعاب التى يلعبها مع توقعات المتفرجين وفى تلاعبه باستجاباتهم. ويتعلق عدد كبير من استعارات كسر القاعدة عنده بخطر عام

محدق فى أفلامه، بالخوف الكامن تحت السطح الهش للحياة المشوشة، وكذلك بالرعب المترصد.

دعنا نبدأ بمثال وإن كان مضحكا إلا أنه يحبس أنفاس المشاهدين. فى فيلم "كى تمسكى بلص يا سيدتى" "To Catch a Thief Mrs" تطفئ ستيفنس (جيس رويس لاندس) سيجارتها فى صفار بيضة مقلية. إن هذا التصرف يثير الدهشة بما فيه من تجاهل شديد لأناقة طراز المنضدة، كما يلخص سوقية الأثرياء المدللين الذين يطلقون العنان لأهوائهم، وفى فيلم "غرباء فى قطار" "Strangers on a Train" يواجه القاتل مضطرب العقل – الذى تسيطر عليه خططه – رفضا من جانب الأشخاص العاديين لأنه صاحب الرأس الوحيد الساكن فى مباراة تنس بينما يدير الآخرون رءوسهم جيئة وذهاباً مع الكرة. أخيرا دعونا نرجع إلى مشهد سبق أن أشرت إليه، مشهداً للشخص الذى يرتكب جريمة قتل فى الحمام تحت الدش فى فيلم "المعتوه" ."Psycho" إن الجمهور معتاد على التطابق مع النجم فى أفلام الإثارة. ولذا يشعر بالثقة فى أنه مهما حدث فلن يتعرض النجم للقتل، وعندما يشاهد المتفرجون فى بداية فيلم "المعتوه" مقتل ماريون كرين التى تلعب دورها نجمة هى "جانيت لى" يتعرضون لارتباك شديد. إن هذا التحطيم لافتراض يبعث على الرضى، بالإضافة إلى تحطيم مثال من مثلنا العزيزة على النفس – وهو أن الإنسان الذى يتوب ويتطهر من ذنبه لا ينبغى أن يتعرض للأذى – يعمل على خلق شعور باعث على القلق بمجانية وجودنا وافتقاده للأمان(١٢) .

الجرس (التوازى) :

يمكن أن نقول : إن هذه الاستعارة هى تقاطع بين نوعين من الاستعارة، وهما استعارة التجاور واستعارة المقارنة الصريحة . إن النكتة التى تقال عن عيد الميلاد باعتباره موسم "أيام السكر" توضح كيف تعمل هذه الاستعارة(١٣) :

alcoHol

Holidays { alcoHoliday

إن تشابها أو توازيا اعتباطيا تماما قد يصبح فرصة لحدوث تجاور بين فكرتين. وقد يكون التشابه متيسرا فى المادة نفسها (مثلما هو الحال حينما يكون التداخل تداخلا أبجديا) ، كما يمكن أن يكون التشابه من صنع الفنان (وذلك بواسطة حيلة لغوية سجعية، أو نماذج نحوية متناظرة وما إلى ذلك)، وذلك بهدف الحصول على انتظام بلاغى. وفى الصور البيانية الواضحة، تواجهنا تناظرات أو توازيات مركبة بشكل قصدى .

وفى رأيى أن الاستعارة التالية المأخوذة من فيلم "المعتوه"، والذى أشار إليه روبين وود، هو استعارة من هذا النوع: (إن الجانب الأكبر من المغزى الذى يوحى به الفيلم موجز فى استعارة بصرية واحدة تحدث فى النقطة المحورية فى الفيلم "مقتل ماريون"، ويستخدم المخرج العين مرة أخرى: الانتقال المذهل من لقطة للدماء والمياه وهى تسيل بشكل حلزونى نحو البالوعة، إلى لقطة أخرى مكبرة لعين الفتاة، مع تحرك الكاميرا بشكل لولبى من العين إلى الخارج. ويبدو الأمر كما لو كنا ننبثق من أعماق تقع وراء العين، إلى تلك الفتحة المستديرة للبالوعة التى تنحدر إلى ظلام لا يبدو له قرار، إلى كوامن الرعب فى أعماق كل منا، والتى تعود فى أصلها إلى الجنس الذى يخصص الجزء المتبقى من الفيلم لسبر غوره. إن الشعور بالدوار الذى يوحى به هذا الانتقال من اللقطة الأولى إلى اللقطة الثانية وكذلك الحركة الحلزونية نفسها، يتردد صداه مرة أخرى فيما بعد عندما نشاهد نورمان من أعلى وهو يحمل والدته وينحدر هابطا بها إلى قبو تخزين الفاكهة[١٤].

ثمة مثال آخر يوضح مجاز الجرس يمكن أن نجده فى صورة ساكنة مأخوذة من فيلم جون هيوستون "كنز سيرامادور" شكل "١" هنا ينشئ التكوين البصرى سلسلة من الأبنيـة المتناظرة التى تؤدى من خلال توازن مكوناتها إلى توازن فى القوى الحاضرة فى السرد الدرامى. إن شخصًا غريبا "بروس بينيت" يعثر على منجم الذهب الذى يشيده دوبس "همفرى بوجارت" وكورتين "تيم هولت" وهوارد "والتر هيوستون"، ويطلب هذا الغريب إشراكه فى القسمة. هل يقبلون أم يقتلونه؟

إن الرجال الأربعة يرتبطون جوهريا بسلسلة من المثلثات (الخيمة الموجودة فى الركن الأعلى من ناحية اليمين تكرر موتيفة المثلث وتؤكدها). يوجد أحد المثلثات فى صدر الصورة ويعتمد على الأشخاص الذين يحتلون المنجم. ويدعم اتجاه النظر لدى كل شخصية من الشخصيات هذا الأمر. فنظراتنا المحدقة تتبع دوبس فى المركز وهو يتجه بنظره نحو هوارد الذى يتجه بنظره نحو الغريب فى أدنى الركن الأيسر. أما المثلث الثانى فيحيط بدوبس، ويحدد كورتن وهوارد والغريب موقع زواياه الثلاث. أما المثلث الثالث فهو أكثر رأسية ويضع هوارد خارجه. إن إنشاء صيغ قوية كهذه دون الإحالة إلى صيغة واحدة مسيطرة، إنما يعكس اتجاهات الصراع. إن الغريب باعتباره المتطفل الذى يسبب الأزمة، هو رأس جميع المثلثات الثلاثة. المثلث الأول يستبعد كورتس. يضعه فى أقصى مكان. إنه ضعيف لتردده فيما يتعلق بما يجب أن يحدث. أما هوارد فيحتل موقعا وسطا بين المثلثين لأن القرار الذى يختاره سوف يحسم ما إذا كان المتطفل سيعيش أم سيموت. إن موقفه يتدعم عن طريق تركيز كلا الشخصين عليه. أما دوبس فهو فى موقع مركزى وهو ما يجعله شخصا قويا، غير أن هذه القوة يخفف منها تحديقه المنحرف نحو هوارد، والتقليل من شأنه بالقياس إلى الاثنين الآخرين اللذين يرتفعان عن الأرض أكثر منه، وكذلك بالقياس إلى الغريب الذى يعتبر أقرب منه إلى المستوى الأمامى للشاشة. كذلك تؤكد حافة الخيمة وجود خط قطرى يبدأ من الغريب ويمر بوجه دوبس إلى وجه هوارد. كذلك تدفع كتلة الخيمة هوارد إلى الأمام معطية إياه وزنا أكبر، بينما يشير خط عمودى يقيمه لهب النيران مع وعاء القهوة إلى أعلى نحو وجهه. هذه الأشياء تدعم أيضا الطبيعة الحاسمة للدور الذى يلعبه، وهكذا فمن خلال التباينات التى تخلقها التوازيات الموجودة فى هذا التشكيل يتم إيضاح التوتر الموجود فى المشهد بصريا .

يتمم هذه الاستعارة الفحص الذى قمنا به للأنواع الرئيسية من الاستعارة السينمائية. ولست أدعى أنه فحص كامل، فمن الآراء الأساسية لهذا الكتاب أن التصنيف النهائى للاستعارة السينمائية مستحيل. غير أننا فحصنا ما يتراءى لنا أشكالا منتظمة ومتواترة تولد الاستعارة وضربنا أمثلة لها. ولقد اخترنا الأمثلة التى

استشهدنا بها بقصد الإيضاح وحتى لا تبدو التعليقات شديدة الإبهام. وقد كان فى الإمكان تقديم المزيد من الأمثلة، ولكن من الحكمة ألا نحمل القارئ فوق ما يطيق (إننى مضطر للبحث عن شخص واحد يقبل قراءة كتاب كرستين بروك روز "القواعد النحوية للاستعارة Grammar of Metaphor" حتى النهاية). على أية حال ينبغى أن يكون القارئ قادراً الآن على تقديم ترشيحاته الخاصة فيما يتعلق بأنواع الاستعارة السينمائية .

رغم أننا اخترنا بعض الأمثلة لإيضاح أنواع معينة من الاستعارة، فمن الممكن تفسير هذه الأمثلة بطريقة أخرى تستلزم وضعها فى فئات مختلفة. ولا ينبغى أن يزعجنا هذا الأمر كثيرا. فنحن لا نتعرف على الاستعارات كى نصنفها فى فئات ، بل حتى نستفيد مما تتيحه لنا. أى نستفيد من كثافة المعنى التى عايناها بشكل مركز من خلال الأمثلة. إننا نعرف أن الخطة التى اتبعناها هنا كانت على أحسن تقدير متعجلة وغير مصقولة، وهو ما يسرى على أى تصنيف تطرحه نظرية بلاغية. فسوف يكون دائما قاصراً عن تصوير كل دقائق الأداء الفنى. ورغم عدم كفايته فقد يساعدنا على معرفة بعض الأساليب التى يوظفها الفنانون، ومن ثم ينبهنا إلى التعرف على تطبيقاتها فى المستقبل. ومع ذلك فهناك حاجة إلى إكمال ما أسميناه فى الفصل الثالث بالتفسيرات البلاغية بتفسير تخيلى للاستعارة. وهذا ما سوف نحاول القيام به فى الفصل السابع "الخيال". ومن الأفضل إلقاء نظرة على محاولات أخرى استهدفت وضع نظرية فى الاستعارة السينمائية. وذلك حتى نرى ما يمكن أن تضيفه بالنسبة للموضوعات التى تحتاج نظرية فى الاستعارة السينمائية، وعلى الأخص نظرية تخيلية، إلى تناولها.

الهوامش

(١) Max Black, Models and Metaphors (Ithaca, N.Y.: Cornell University Pres 1962), pp. 28-9.

(٢) E. H. Gombrich, The Sense of Order (London: Phaidon Press, 1979 p. 129.

(٣) انظر الاقتباس من Mitry عن Metz فى الفصل الثالث، والواقع أن Raymond Spottiswoode قد تناول هذه النقطة
A Grammar of the Film (Berkeley : University of Berkeley Press, 1950), pp. 252-4.
وهو يقترح أن نجعل واحدًا من أشكال الملاحظات الساخرة يرمز إلى "مثل" – وهو اقتراح لم يتبنه أحد

(٤) See, for example, I. A. Richards, The Philosophy of Rhetoric (Oxford: Oxford University Press, 1936), p. 127.

(٥) 5. Robin Wood, Hitchcock's Films (London. Zwemmer, 1965), p. i 18.

(٦) Francois Truffaut, Hitchcock (London: Panther Books, 1969), pp. 369-70J

(٧) تم إيضاحها بشكل مسل فى المناقشة التى دارت بين Stahr و Boxley
فى: F. Fitzgerald's The Last Tycoon (Harmondsworth: Penguin Books, 1965),: pp. 39- 41. Calvin C.
يورد بريلوك دليلاً ليبين أن الناس قادرون على استنتاج روابط بين موضوعات شديدة الاختلاف؛ انظر
Sources of Meaning Motion Pictures and Television (New York: Arno Press, 1976), pp. 136-7.

(٨) اللقطة التى أشير إليها تم إيضاحها فى ص ٢٧٣ فى
Stanley J. So mon. The Classic Cinema; Essays in Criticism (New York: Harcourt Brace Jonovich, 1973).

(٩) David Lodge, The Modes of Modem Writing (London: Edward Amc 1977), p. 76.

(١٠) James Monaco, How to Read a Film (New York: Oxford University Press, 1977), p. 140.
وفى الصفحة نفسها يشير إلى اللقطة المأخوذة من فيلم " The Red Desert" باعتبارها كناية، وهى لقطة قدمتها بوصفها مثالاً على استعارة التجاور. وهذا يوضح صعوبة تجربة مخطط تصنيفى. ثمة حدود يجب تخطيها وحالات واقعة على الحدود ومعارضات بحسب الطريقة التى تم تأويل الصورة البيانية بها (الوضع نفسه يوجد فى النقد الأدبى). وكما يقول موناكو "إن مصطلحى المجاز المرسل والكناية هما بالطبع مصطلحان غير دقيقين. إنهما أداتان نظريتان قد تكونان مفيدتين للتحليل. إنهما ليسا تعريفين دقيقين
(ibid., p. 140).

(١١) Cf. "Some Visual Motifs of Film Noir" by J A Place and S L Petersen, available in Movies and Methods, ed Bill Nichols (Berkeley University of California Press 1976), pp. 325-38.

(١٢) Cf. Robin Wood's discussion of this sequence in Hitchcock's Films, pp. 117-8.

(١٣) The Basic Writings of Sigmund Freud, trans and ed A A Brill (New York: Random House, 1938), p. 642. Freud gives this in Wit and Its Relation to the Unconscious, as an example of condensation

(١٤) Wood, Hitchcock's Films, p. 121 (italics added)

الفصل السادس

نظريات الاستعارة السينمائية

ى.م . فورستر[١]

لابد من أن نجد فى الكتب التى تتناول السينما إحالات لا حصر لها للاستعارات السينمائية، رغم أن هذه الإحالات تكون فى أغلب الأحوال مجرد تمييز لأنواع معينة من الاستعارة أكثر من كونها مناقشات حول وجود الاستعارة السينمائية ذاته. ولقد أشرنا فى هذا الكتاب إلى بعض هذه الإحالات، غير أنها لا تمثل إلا جزءا صغيرا مما يمكن الاستشهاد به. وعلى العموم يسلم النقاد والمعلقون بأن الأفلام تزخر بالتركيبات البلاغية، وأنه لا قيود عليهم فى الإشارة إلى تلك التركيبات البلاغية. وعلى النقيض من ذلك فإن محاولات وضع نظريات تتناول كيفية بناء الاستعارات السينمائية وتبين لنا ما الذى يمكن أن نعتبره استعارة سينمائية، هذه المحاولات قليلة جدا. ومع ذلك فلابد أن نولى اهتماما خاصا للمحاولات الموجزة التى قدمها كتاب مختلفون مثل إجكسنباوم، Ejxenbaum وجينتى Gianetti، وهوس Huss، وسلفرشتاين Silverstine، ودورجانت Durgant، وتيودور Tudar[٢]

غير أننى أعتقد أن هناك ثلاثة من المؤلفين تستحق كتاباتهم فحصا خاصا. أول وأهم هؤلاء المؤلفين هو سيرجى إيزنشتين Sergei Eisenstein، وما دمنا نسلم بأهمية إيزنشتين فلابد تجنبا للتقصير من إلقاء نظرة على ما كتبه. قد تكون تعليقاته الصريحة عن الاستعارة قليلة، إلا أن فكرة الاستعارة تتخلل عددا كبيرا من مقالاته النقدية حول نظرية السينما وتوجه كثيرا من ممارساته كمخرج سينمائى. علاوة على ذلك فقد أثارت أعماله الإبداعية مناقشات نقدية مهمة حول مدى قابلية الاستعارات التى يسعى إلى استخدامها للتطبيق. أما المؤلفان الآخران اللذان سأناقش أعمالهما، وهما روى كليفتون Roy Clifton

وكريستيان متز Christian Metz ، فهما مؤلفان ظهرت تعليقاتهما حول الاستعارة السينمائية فى السنوات الأخيرة. والحق أنها لم تنشر إلا بعد أن كانت مسودات هذا الكتاب قد وضعت. غير أن اشتمال هذا العمل على إشارة لهما يفيد فى وضع مناقشاتى الخاصة حول الاستعارة داخل سياق من المعالجات الحديثة والمختلفة فى الوقت نفسه اختلافا بيناً.

سيرجى إيزنشتين :

تعتبر نظرية إيزنشتين فى المونتاج، إلى حد ما، نظرية فى الاستعارة . لذا فقبل أن نمعن النظر فيما يقوله عن الاستعارة بالتحديد، من المستحسن أن نلقى نظرة على ما يقوله عن المونتاج وهو أمر لا شك يتطلب بعض التبسيط. لقد تطور تفكير إيزنشتين وتغير عبر السنين، وفى سعيه كى يكون انتقائيا كثيرا ما عبر عن أفكار متناقضة ومتعارضة أو عثر بالمصادفة على اقتراحات براقة لم يتابعها أحد من قبل أو لم تدمج فى نسق متماسك .

اعتقد إيزنشتين أن غاية الفيلم ليست هى استنساخ السمات الخارجية الصرف للعالم، بل هى توصيل جوهر خبرة الفنان بالواقع وفهمه لمغزاه، ولتحقيق هذا الأمر على الفنان أن ينتقى عمله ويبنيه بطريقة تتيح للمتفرج بمشاهدته للعمل أن يشارك الفنان فى رؤيته ويكون قادرا على الملاحظة والتفكير والشعور بالطريقة نفسها التى كان يلاحظ بها الفنان ويفكر ويشعر. وفى بعض الأحيان يجعل إيزنشتين هذا الأمر يبدو كما لو كان المخرج يبدأ من فكرة واضحة يدفع المتفرج لقبولها من خلال الطريقة التى يجزئ بها مادته السينمائية ويعيد تشكيلها. فى مثل هذه الفقرات، وكذلك فى أجزاء معينة من أفلامه الخاصة، يعرض إيزنشتين نفسه للاتهام بأنه يتصور الفيلم كأداة لنشر الدعاية. غير أن هذا ليس ما يقصده إيزنشتين. فهو يؤمن بالفن وينظر إلى الفنان بوصفه شخصا قادرا على أن يثير فى المتفرج إبداعية متشابهه لإبداعيته.

"إن قـوة المونتـاج تكمن فى هذا، ذلك أنه يُدخل انفعـالات وأفكار المشـاهد فى العملية الإبداعية والمشاهد ملزم بأن يتقدم فى الطريق الإبداعى نفسه الذى سار فيه الفنان وهو يخلق الصورة. إنه لا يرى عناصر العمل المكتمل فحسب، بل إنه يخْبر أيضا العملية الديناميكية لبزوغ وتشكيل الصورة بالطريقة نفسها التى يخبرها بها المؤلف. ومن الواضح أن هذه هى أعلى درجات التقارب التى تنقل استبصارات الفنان وأهدافه بكل خصبها نقلا بصريا، تنقلها "قوة الوضوح المادى" نفسها التى ظهرت بها أمام المؤلف فى عمله الخلاق ورؤيته الخلاقة"(٣) .

إن اتصـالا من هذا النوع لن يكون متـاحا مـا لم يتقـاسم الفنان والمشـاهد قدرة تخيلية مشتركة، وهذا ما يفترضه إيزنشتين. ويؤكد على أن "السمات البشرية المضفية على الحيوية نفسـها العوامل الحاسمة المتأصلة نفسها فى كل مخلوق بشرى وفى كل فعل حيوى(٤) تكمن فى أساس المونتـاج. والمهم هو الفـعل الإبداعى البـاطنى، أى إدراك العقل لمغزى الشىء، وهو ما يتوصل إليه بواسطة القوى الفطرية التى تمكنه من جمع عناصر متباينة فى كليات ذات معنى .

ومع ذلك فالعملية ليست مجرد عملية عقلية فـالمشاعر والأحاسيس متضمنة أيضا فيها. وكثيرا مـا تختلف تأكيدات إيزنشتين، ففى بعض المقالات يؤكد على الطبيعة المعرفية للخبرة الإبداعية، وفى مقالات أخرى يؤكد على الطبيعة الانفعالية. وبوجه عام يبدو أنه قد افترض ترابطًا بين الاثنين، فقوة الانفعـالات تجعل القفزات النوعية فى التفكير ممكنة، والأفكار الجديدة تستثير مشـاعر حية. غير أن مفتاح فـهم وجهة نظر إيزنشـتين هو إدراك الرابطة التى يعتقد فى وجودها بين عالم الخبرة الداخلى وبين الصور الجمالية المستخدمة لتوصيل هذا العالم. ويبرهن إيزنشتين على أن القواعد والمناهج التى يرتكز عليها بناء عمل فنى ما ينبغى أن تماثل القوانين والأبنيـة التى ترتكز عليها العمليات الإبداعية للعقل. ولقد أوضح إيزنشتين هذا الأمر فى مقال مهم له. يقول إيزنشـتين: "إن للحديث الداخلى، أى ذلك التدفق والتتابع فى التفكير غير المصاغ فى تلك الأبنية المنطقيـة التى نعبر بواسطتها عن الأفكار المنطوقة والمصاغة،

بناءً خاصا بذاته. ويقوم هذا البناء على سلسلة من القوانين بالغة التميز. والأمر الجدير بالملاحظة فى هذه المسألة والذى يدعونى إلى مناقشتها، هو أن قوانين وبناء الحديث الداخلى تصبح أساس تلك القوانين التى تحكم شكل وبناء الأعمال الفنية" (٥) "إن دراسة كيفية عمل العقل المبدع سوف تتيح مستودعا لا ينفد من قوانين بناء الشكل"(٦). إذن نظرية إيزنشتين عن المونتاج هى نظرية شكلانية وسيكولوجية فى الوقت نفسه .

كان إيزنشتين فى كتاباته المبكرة يتصور أن هذه القوانين فى جوهرها قوانين جدلية. ولا شك أن ما شجعه على هذا التصور هو ذلك الاتجاه فى المذهب الماركسى الذى يؤكد على التوافق بين الطبيعة الجدلية للعالم المادى والطبيعة الجدلية للفكر ذاته. ومع ذلك ففى مقالاته التالية قلل من شأن الصيغة الجدلية الصارمة وأضفى مزيدا من الأهمية على الصيغة العضوية. يقول إيزنشتين :"إن قوانين بناء العمل الفنى تطابق قوانين البناء فى الظاهرة الطبيعية العضوية"(٧). وربما كان هذا الرأى يعكس تطورا أكثر مما يعكس تغيرا فى التصور. كان إيزنشتين فى مناقشته لجدل المونتاج قد وصف الطريقة التى يؤدى بها تعارض العناصر عند أحد المستويات إلى حدوث تأليف عند المستوى الأعلى. ومن الممكن تصور الكلية العضوية بوصفها امتداداً معماريا لهذا المبدأ، حيث إنها تتكون من تسلسل هرمى من التحولات النوعية تبلغ ذروتها فى وحدة نهائية وشاملة(٨). ومن المؤكد أن إيزنشتين كثيرا ما فكر فى السينما على هذا النحو، أى بوصفها تأليفا تطوريا من كل الفنون السابقة، وبالتالى فهو يعتبر أن تفسيره الخاص للمونتاج هو وصف أساسى للكيفية التى تعمل بها الفنون كلها. (والحقيقة أن إيزنشتين سعى فى أعماله الخاصة وفى أسلوبه الخاص، مثلما سعى فاجنر أو ديجيليف إلى تأسيس سيادة كل الأعمال الفنية **Gesamt kunstwerk.** إن أى نظرية عضوية فى الفن تسمح بقدر أكبر من البراعة فى الشكل والتعبير أكثر مما يمكن أن تسمح به النظرية الجدلية، وربما جاء التحول فى تأكيدات إيزنشتين نتيجة للخبرة العملية التى اكتسبها بوصفه مخرجا سينمائيا وكذلك بوصفه أستاذا فى المعهد القومى للسينما فى موسكو(٩).

يهتم المونتاج كما هو معرَّف مبدئيا، بتجاور لقطة مع لقطة أخرى. ومن الممكن تتبع التوسع فى المفهوم حتى يكاد يشمل كل تنسيق ممكن فى الفيلم، سواء داخل اللقطة أو بين اللقطات. فى مقال "الكلمة والصورة" "Word and Image" على سبيل المثال، يعتبر المؤلف أن جانبا من الاستعداد الذى يقوم به ممثل ما لإبداع دوره، يعتبره مونتاجا. إن الممثل سوف يتخيل عددا من الصور تجسد الموضوع الذى ينبغى أن يؤديه، وينتقى تلك الصور الأكثر استحضاراً للدور، وينقيها من جميع الخصائص "فيما عدا الخصائص الفاصلة والحاسمة"، وأخيرا يوحد هذه الصور "بهدف إخراج الصورة المبدئية للموضوع إلى الوجود"(١٠).

إن المونتاج لا يقتصر على قطع وتجميع الصور، بل إنه قد أصبح فعليا يشمل البحث فى أى مجال من مجالات صناعة الفيلم عن "معادل موضوعى" – بالمعنى الذى يقصده إليوت – يثير فى نفس المشاهد الشعور أو الفكرة المناسبين. ويوسع إيزنشتين، فى مكان آخر، من مفهوم المونتاج مرة أخرى وذلك بتقديم فكرة "المونتاج الرأسى" بالإضافة إلى "المونتاج الأفقى". المونتاج الرأسى يفتح الطريق أمام التجاور الذى يحمل مغزى بالنسبة لجميع العناصر التى توجد معا داخل اللقطة، مثل الصوت والمرئيات، اللون والـ line، الممثلون والديكور. حتى التجاور نفسه قد لا يكون جوهريا بالنسبة للمونتاج. ففى وقت مبكر فى أثناء ممارسة إيزنشتين لمهنته ظهرت فكرة "التحويل" الذى يمكن بواسطته التعبير عن موضوع واحد بواسطة عناصر مختلفة من عناصر الإخراج المسرحى. وقد سلم بوضوح وبشكل مؤكد بهذه الفكرة بعد رؤيته لمسرحيات فرقة كابوكى زائرة. وهكذا فمن الممكن وصف رحلة ما بواسطة التمثيل الصامت بالحركات الجسدية، ثم بواسطة تغير المشهد، ثم بواسطة الموسيقى. والسينما تلائم مثل هذا الاستفزاز الشامل للمخ البشرى، أكثر حتى من المسرح"(١١). وهناك طرق إضافية من التعقيد فى الشكل أصبحت ممكنة بعد إدخال النماذج الموسيقية إلى بناء الفيلم، مثلما يفعل إيزنشتين عندما يبدأ فى الكتابة عن "اللحن المصاحب " و "تعدد الألحان" و " السمة النغمية السائدة" و "مونتاج النغمة التوافقية"(١٢) فيما يتصل بمعالجة المادة

المرئية لا المسموعة. ومن الصعب ألا نشعر أن المفهوم العام للمونتاج معرض لخطر الانهيار تحت وطأة شموليته.

على أية حال من المهم أن نتذكر الطبيعة الطموحة لمشروع إيزنشتين. إنه لم يرغب فقط فى إيضاح المبادئ التى تحكم شكل فن ما جديد، بل إنه تصور أنها سوف تكشف عن القوانين الأساسية للبناء الفنى وسوف توضح عمليا العملية الإبداعية للعقل البشرى نفسه. ومع التسليم بضخامة المهمة التى يضعها نصب عينيه، فإن نقاد نظريات إيزنشتين على العكس من ذلك، يحكمون عليها بأنها ليست على قدر كاف من التعقيد.

من المؤكد أن بعض الأفكار التى أشرنا إليها هنا تتعلق بمسائل رأينا ضرورة مناقشتها فى علاقتها بالاستعارة. على سبيل المثال فإن فكرة إيزنشتين عن تماثل الشكل الفنى مع "الحديث الداخلى" تؤدى إلى تقديم اقتراح أكثر تطرفا من اقتراحنا السابق، وهو الاقتراح القائل بأننا نحتاج إلى مبدأ فى التكامل يفسر كلا من الأبنية البلاغية التى تولد الاستعارة والعمليات العقلية التى نؤول بواسطتها هذا الاستعارة. غير أن المشكلة التى تحاول هذه الفكرة حلها ليست بعيدة عن افتراضنا. إن مناقشته للأبنية الجدلية وللأساس الهرمى للشكل العضوى وثيقة الصلة باستكشاف طبيعة القوة التشكيلية للاستعارة، وبإمكانية أن تلعب الاستعارة دوراً مركزيا فى التنظيم الشامل للعمل الفنى. ولكن إلى أى مدى ربط إيزنشتين المونتاج بالاستعارة بشكل صريح، وإلى أى درجة ينبغى أن نرى فى نظريته عن المونتاج وصفا للأبنية البلاغية فى السينما؟

يبدو أن تأكيد إيزنشتين المتكرر على أن تجاور لقطتين يمكن أن يخلق كلا أكبر من مجموع الأجزاء يضع المونتاج جنبا إلى جنب مع الاستعارة التصريحية. مثلا فى مقال "الكلمة والصورة"، يدعى إيزنشتين أن "أى جزأين من فيلم يوضعان معا، لا مفر من أن يتحدا معا فى تصور جديد، أى كيفية جديدة تنشأ عن التجاور"(١٢). غير أن المثال الذى يقدمه يثير شكوكا تتعلق بما إذا كان المعنى الناتج استعاريا على

الإطلاق. يقول إيزنشتين : افترض قبرا تجاوره امرأة تلبس الحداد وتقف أمامه منتحبة، من النادر أن يفشل أي شخص في القفز إلى النتيجة التي تقول بأنها أرملة"[١٤]. إن الشخص يتوصل إلى هذه النتيجة باللجوء إلى مجموعة شائعة وراسخة من الأفكار المترابطة، وتكون النتيجة نفسها حرفية مثلها مثل الأفكار التي أدت إلى الوصول إليها. فكما أشرنا في الفصل السابق ينبغي أن يكون هناك شيء إضافي حاضراً في التجاور إذا أردنا أن يكون المعنى البلاغي هو المحصلة الأخيرة (بل إننا يمكن أن نتشكك فيما إذا كانت أية لقطة تنتج بالضرورة تصورا جديدا، فقد يكون جمع الأفكار تعسفيا لدرجة أنه لا يؤدي إلا إلى التشوش). بالطبع لم يكن هدف إيزنشتين في هذا المقال الخاص أن يبرهن على أن المونتاج استعاري بالضرورة . لقد كان هدفه الرئيسي هو توضيح أن الانتقاء الفعال لنقطة تفصيلية يمكن أن يندمج في تصور موحد، وكذلك الإشارة إلى أن التقطيع في الفيلم يمكن أن يشبه التأليف الموسيقي في هذا الصدد. غير أنه في مقال واحد على الأقل حاول البرهنة على أن المونتاج يمكن أن يخلق صورا بلاغية. والمقال الذي يعد جوهريا بالنسبة لمناقشتنا هذه هو "ديكينز، جريفيث، والسينما اليوم" "Dickens, Griffeth, and The Film Today"

في هذا المقال يقابل إيزنشتين بين فن التقطيع عند د. وجريفيت الذي يعتبره تمثيليا وحرفيا، وبين المونتاج السوفييتي الذي يدعى أنه بلاغي في جوهره"[١٥]. ويؤكد إيزنشتين أن السينما السوفييتية قد اكتشفت استعارة المونتاج وأن التشبيه والاستعارة ممكنان في السينما، غير أننا نجدهما في "مجال التجاور في المونتاج" وليس في "أجزاء المونتاج التمثيلية"[١٦]. وينتقد إيزنشتين محاولات جريفيت تقديم أبيات وولت وايتمان التي تقول: "في هذا المهد الذي يتأرجح بلا توقف ...... توحيد الحاضر والمستقبل"، وذلك بتصوير ليليان جيش وهي تهز مهدا. ويعتقد إيزنشتين أن هذه الصورة قد فشلت لأنها أولا مجرد لوحة منعزلة، أي أنها ليست مندمجة في بناء شامل للفكر، ولأنها ثانيا تحاكي بشدة الحياة اليومية، وبالتالي فهي ليست مجردة بما يكفي بالنسبة للصورة كي تفي بالغرض المطلوب منها.

ويرى إيزنشتين فى صورة "المرأة العارية" فى فيلم دوفيتسنكو "الأرض" مثالاً يوضح الأخطار نفسها. فهنا أيضا عدم امتزاج للمادة فى كل متجانس ومبالغة فى النزعة الطبيعية تحبط هدف صانع الفيلم. يقول إيزنشتين "من المحتمل ألا يستطيع المشاهد الاستقلال عن تلك المرأة الحية العينية التى عممت الإحساس بالخصوبة والتأكيد على الحياة الحسية الذى أراد المخرج نقله إلى الطبيعة بوصفه أمرا يتباين مع تيمة الموت والكآبة ويرجع إلى وحدة الوجود.

إن هذه الغاية قد حالت دونها الأفران، والقدور والمقاعد والمناشف وأغطية المائدة ، أى كل تلك التفاصيل المتعلقة بالحياة اليومية، والتى كان يمكن لجسد المرأة أن يتحرر منها بسهولة بواسطة تأطير اللقطة حتى لا تتداخل النزعة الطبيعية التمثيلية مع تجسيد المهمة الاستعارية المنقولة"(١٧) .

تضمنت المناقشة التى تلت هذه الفقرة التواءات وانعطافات غامضة. فإيزنشتين يرى أن عيوب التقطيع فى الأفلام الأمريكية ينجم عن القصور الأيديولوجى لديهم. وعلى الجانب الآخر كان لدى صانعى الأفلام السوفييت منذ بداية السينما الصامتة، أعمال ماركس وحلفائه ترشدهم إلى الطريقة الصحيحة للتركيب الجدلى. وهكذا فإن عصرهم الذى كان "مثاليا وميالا للتأمل بشكل واضح" قد وجد فى تجاور لقطتين ترتيبا لعنصر كيفى جديد، أى صورة جديدة "(١٨). ومع ذلك فإن هذا الإفراط فى التأكيد على المعنى العقلى قد دفع بهم نحو التطرف (رغم أنه يصف الأمثلة التى استشهد بها من فيلم "أكتوبر" بفخر وليس بأسف). بعد ذلك يخرج إيزنشتين فجأة عن الموضوع كى يناقش الاستعارة فى اللغة، ويخلص إلى نتيجة هى أن الاستعارة بمعناها البسيط قد وجدت منذ بزوغ اللغة. يقول إيزنشتين "لذلك فليس مما يثير الدهشة أن فترة ميلاد حديث المونتاج المفصَّل فى مستقبل ذلك الزمان كان ينبغى أيضا أن تمر خلال مرحلة استعارية تماما"(١٩). لقد كان التطرف خطوة ضرورية على طريق اكتشاف الطبيعة الحقيقية للغة السينمائية. وهكذا تكشف سر بناء المونتاج تدريجيا بوصفه سر بنية الحديث الانفعالى. ذلك أن أصل المونتاج نفسه هو مادة أى نسخة دقيقة من حديث عاطفى منفعل"(٢٠).

هنا نلحظ بداية اقتناع إيزنشتين بأن الأشكال الفنية تتوافق توافقا كبيرا مع القوانين العقلية الأولية، رغم أن الجزء الثاني من المقال يتجه نحو الحديث مرة أخرى عن النظرية العضوية فى الفن.

"لقد أخطأت السينما فى عهدها الأول بتأكيدها الشديد على التجاور وعلى "التحليل الذى ينزع للتأمل" بدلا من "الاندماج العاطفى"، فى حالة أو كيفية جديدة إلى حد ما"(٢١). ويعتبر إيزنشتين غامضا فيما يتعلق بهذه الكيفية الجديدة، غير أن ملاحظاته الختامية تشير إلى أنه يتصورها على أنها "وحدة من مستوى أعلى" وسيلة لتحقيق التجسيد العضوى لتصور مفرد يشتمل على جميع عناصر وأجزاء وتفاصيل الفيلم وذلك من خلال صورة المونتاج"(٢٢).

ورغم أنه من الصعب أن نعتبر هذا المقال نموذجا للفكر القابل للتنفيذ أو للتعريفات الواضحة، فإنه مقال بالغ الإيحاء فيما يتعلق بطريقة إيزنشتين فى تناول كثير من مشكلات الاستعارة السينمائية. وفيما يتعلق بأهداف هذا الكتاب يمكن أن نستخلص بعض النقاط الحاسمة من هذا المقال .

١- نظرا للطبيعة التمثيلية للفيلم السينمائى، فإن تجاور وحدات المونتاج قد لا ينجح وحده فى خلق استعارة لها مقومات الحياة.

٢- ينبغى أن تشكل وحدات المونتاج من خلال الإضاءة وتكوين الكادر وغيرها بأسلوب يناسب غاية استعارية، بحيث يجد المشاهد ما يرشده إلى فهم تلك الوحدات وتحقيق التكامل بينها.

٣- أن المبادئ التى تحكم انتقاء وحدات المونتاج وتشكيلها ينبغى أن تنبع من التصور الشامل لدى صانع الفيلم .

٤- ينبغى ألا يكون المعنى الذى يتم التعبير عنه معنى متكاملا فحسب، بل إنه من الضرورى أن يمثل كيفية جديدة، وبعداً أشمل للمغزى. أى أنه يجب أن يكون بلاغيا.

مما يثير الاهتمام أن الانتقادات المعارضة لممارسات إيزنشتين فى السينما غالبا ما تلمح إلى تلك النقاط. فسيجفريد كراكاور على سبيل المثال يصر على الطبيعة

التمثيلية للفيلم، ويشكو من أن استخدام إيزنشتين "للموضوعات بوصفها علامات أو رموزا يفرغ اللقطات التى تصور هذه الموضوعات من معانيها الملازمة". إنه ينظر إلى الطبيعة التمثيلية الجوهرية للصور السينمائية وكأنها فى نزاع مع التوصيل البلاغى حتى إنه يترك المشاهد مع "حشد لا هدف له من الصور السينمائية" لا مع استعارة تحمل مغزى[٢٣]. أما جون . هـ . فيل H. John Fell فيرى أن المشكلة هى إلى حد ما مشكلة تكامل مستويات الخطاب. إن استخدام الاستعارة فى الأفلام يصبح عسيرا "بالتزامنا بالسرد الذى يخلق انطباعات مضللة" ويستمر جون فيل فيحاول أن يبرهن على أن القطع المتبادل بين كيرنسكى والطاوس فى فيلم "أكتوبر" يمزق الحقيقة الظاهرة لحادث وقع ويعاد تمثيله "ما الذى يفعله طاوس فى قصر القيصر"[٢٤]. إن تشكيل إيزنشتين للصور وفقا لأسلوب معين كثيرا ما تعرض للاتهام بأنه مجرد تكلف، وأشهر تعبير عن هذا الاتهام هو الذى عبر عنه مدير مكتب السينما السوفييتية عندما أوقف إخراج فيلم "مرج بيرهين" " Berhin Meadow "[٢٥] وقد اعتبر النقاد أن قصور التصور عند إيزنشتين هو المسئول عن أوجه النقص فى المونتاج. لقد وجدوا أنه يعقد مقارنات بطريقة فجة وتفتقر إلى البراعة، وكثيرا ما تعتمد على تعبيرات نمطية لها وجود سابق على صناعة الفيلم مثل" مختال كالطاوس". والأفكار المتولدة ليست مثمرة ولا استكشافية، كما أنها لا تحطم مقولاتنا ضيقة الأفق وتميل لأن تكون مفرطة فى التبسيط. "إن بيتر هاركوت على سبيل المثال يستشهد بمجموعة من مشاهد كرنسكى كمثال على الإفراط فى التبسيط السياسى، بل وعلى الزيف الأخلاقى لأنها تثير لدينا استجابات متكلفة ومتأنقة[٢٦]. ويحاول تشارلز بار Charles Barr أن يبرهن على أن سعى إيزنشتين الدائم وراء الدعاية، نجم عنه أنه لم يصل إلى أى استكشاف أصيل للموضوعات، ومن ثم فليس فى استطاعة المشاهد لأفلامه أن يصل إلى مثل هذا الاستكشاف. "إن المشاهد يمارس عملية التأويل غير أنه لا يملك طلاقة حقيقة فى تداعى الأفكار والمعانى" ولقد تحقق التوحيد ولكن بطريقة ميكانيكية فقط، كما أنه لا يسمح سوى بتفسير واحد صحيح. إن آخر شيء يرغب فيه إيزنشتين هو أن نقيم أو نختبر بأنفسنا ما عرضه لنا"[٢٧].

إن تلك الانتقادات قد تضع بعض مظاهر نجاح إيزنشتين كمخرج سينمائى موضع الشك، وحين تفعل ذلك تعزز صحة النقاط التى أشرنا إليها بالفعل، مبينة أن إيزنشتين يدرك إلى أى حد ترتبط جميع تلك المسائل ببعضها البعض ولا يمكن فهمها بشكل منفصل. ومن هذه الناحية يعتبر إيزنشتين أقل أحادية من نقاده، فى نظريته على أقل تقدير. إن كراكاور على سبيل المثال يؤكد بوضوح على الطبيعة التمثيلية للفيلم على حساب الاحتمالات الأخرى، بينما يسلم إيزنشتين بضرورة تسوية الميول المتعارضة وتجاوزها. ورغم أننى أشارك نقاده فى بعض شكوكهم فيما يتعلق ببعض استعارات المونتاج التى استخدمها بالفعل، فإننى أميل إلى إلقاء مسئولية فشلها على عاتق إيزنشتين نفسه. لقد جرفه الحماس للثورة فى بعض تلك الأمثلة بعيدا عن واجبه كفنان، كما أنه اختار أن يعلى من شأن الدوجما السياسية على حساب الاستنارة النقدية. غير أنه ليس أول ولا آخر فنان منظِّر لا تتوافق ممارساته مع أهدافه الفنية التى صاغها هو نفسه. إن تأملاته النظرية تظل جوهرية وسجالية.

سوف تصبح الطبيعة المحورية للمسائل التى أثارها إيزنشتين أكثر وضوحا إذا نظرنا بمزيد من التفصيل فى تلك المسألة التى مررنا عليها مرورا سريعا فيما سبق، أى ملاحظاته حول مفهوم الحديث الداخلى. يدعى إيزنشتين فى مقاله "شكل الفيلم : مشكلات جديدة" " Film form: New Problems" أن القوانين التى تحكم الحديث الداخلى هى نفسها التى تقف وراء شكل وتكوين الأعمال الفنية[٢٨]. كما أنه يحاول أن يصف بعض تلك القوانين. وهو يقيم تعارضا بين ما يمكن أن يعبر عنه بمصطلح التفكير المنطقى المعتاد (أى الحديث الذى صيغ صياغة منطقية) وبين الحديث الداخلى، وهو الذى يوجد فى مرحلة ما يطلق عليه إيزنشتين "البناء الحسى للصورة". ويبدو أن إيزنشتين يتصور أن هذه الطريقة فى التفكير تنتمى إلى مرحلة سابقة من مراحل التطور الثقافى للجنس البشرى، على الرغم من أن الإنسان الحديث لم يتجاوزها بعد فى تطوره - طالما أنه لا يوجد حد فاصل نهائى بيننا وبين ما يسمى بالمجتمعات البدائية. غير أن ملاحظة هذه الطريقة فى التفكير فى المجتمعات السابقة حيث تكشف عن نفسها فى المعايير التى تحكم العرف والسلوك الطقسى، إنما تساعدنا على إيضاح

مبادئها الأساسية، وبالتالى تساعدنا بشكل واضح على رؤية كيفية انطباق تلك المبادئ على التقنيات التى تقوم عليها أعمالنا الفنية .

فى "العمليات البدائية للتفكير" [٢٩] ليس ثمة تمييز واضح بين الجزء والكل، فإذا ما تلقى شخص ما حلية من أسنان دب مثلا، فإن هذا يدل على أن الدب كله (أو قوته وهى الشئ نفسه تقريبا) قد انتقل إلى هذا الشخص. ويعلق إيزنشتين قائلا : "إن أى شخص يتسلم زر رداء لن يتصور أنه قد ارتدى الرداء كاملا. ولكن ما إن ننتقل إلى مجال المعانى الفنية، فإن الارتباطات القديمة نفسها تبدأ على الفور فى لعب دور هائل"[٣٠]. ثم يواصل إيزنشتين فيستشهد بمشهد من فيلم "السفينة الحربية بوتمكين" حيث أشار المخرج إلى إلقاء جراح السفينة من فوق ظهرها عن طريق قذف نظارته المعلقة فى حبال الصارى. وهكذا فقد ربط إيزنشتين المجاز المرسل السينمائى بالمبدأ النفسى الذى يجعله ممكنا .

ولقد أجرى إيزنشتين مقارنات مماثلة بين الممارسة الفنية وبين مظاهر نفسية أخرى .

على سبيل المثال فإن الغاية التى ننشدها من الفن وهى أن تعزف جميع العناصر نغمة واحدة (كما هو الحال فى مسرحية الملك لير حيث تحاكى العاصفة الداخلية العاصفة التى تقوم على المرج)، هذه الغاية تقوم على نزوعات أشد توغلا فى الماضى نحو الانسجام. ومن الأمثلة على هذا النزوع ممارسات البولينيزيين الذين يتركون جميع الأشياء المحيطة بالأم فى وقت الولادة مفككة ومفتوحة حتى يسهل مرور الطفل إلى العالم. ثمة مبدأ نفسى آخر هو النظر إلى صورة الشيء بوصفها الشيء نفسه. وهذا ما يمكن أن نلاحظه فى السلوك "النكوصى" للفتاة التى تمزق صورة حبيبها الخائن، إنها تعيد أداء العملية السحرية المتمثلة فى تدمير شخص ما عن طريق تدمير صورة له (كم من المرات شاهدنا فيها أفلاما تصور كراهية الشخص لنفسه عن طريق تحطيم صورته فى المرآة؟)

بالطبع لم يكن إيزنشتين هو الوحيد الذى يرى فى البشر الذين عاشوا فى فجر الحضارة الإنسانية[٣١] ممثلين لطريقة لا منطقية ولا عقلانية فى اكتشاف العلاقات بين

الأشياء. إن تقارير وملاحظات علماء الأنثروبولوجيا أمثال ليفى برول Livy Brull عن "العقل البدائي" قد أثارت اهتماما كبيرا ودعت إلى مزيد من التأمل، والمناقشات التى تدور حول هذا الموضوع مألوفة. والمثل الواضح على ذلك هو تلك الفكرة التى يتبناها سيجموند فرويد عن الأساطير بوصفها عمليات لا واعية والتى عرضها فى كتاب "الطوطم والتابو" "To Tem and Taboo" وفى أماكن أخرى. وفى سنة ١٩٢٥ قام كاسيرر فى كتابه "فلسفة الأشكال الرمزية"(٣٢) Die Philosphie der symbolischen Formen بدراسة منهجية للطرق الرمزية فى التفكير الحاضرة فى الأسطورة البدائية. والكثير مما جاء فى كتاب كاسيرر يطابق بصورة واضحة رأى إيزنشتين. وهذا ما تبينه الفقرة التى يناقش فيها كاسيرر التناظر الكاذب الذى يضفى منطق التفكير الأسطورى الشرعية عليه. يقول كاسيرر: "نستطيع أن نتبين التمايز بين الأسطورة والمعرفة فى صورته النموذجية فى مقولة التماثل أكثر مما نتبينه فى مقولة الجزء والكل أو مقولة الصفة. إن تفصيل وإيضاح ذلك الخليط المشوش من الانطباعات الحسية الذى نميز داخله مجموعات واضحة قائمة على التشابه ونكوِّن سلاسل محددة، هذا التفصيل والإيضاح مشترك بين كل من التفكير المنطقى والتفكير الأسطورى، وبدونه لا تستطيع الأسطورة أن تصل إلى صور مستقرة بأكثر مما يستطيع التفكير المنطقى أن يصل إلى تصورات راسخة. غير أننا يمكن أن ندرك التشابه بين الأشياء من أوجه مختلفة. ففى التفكير الأسطورى يكفى أى تشابه فى المظهر الحسى كى نجمع تلك الكيانات المنفصلة التى يظهر بينها مثل هذا التشابه فى نوع أسطورى واحد. وأية صفة حتى وإن كانت خارجية لا تقل عن غيرها من الصفات، فليس ثمة تمييز حاسم بين "الداخلى" و "الخارجى" وبين "الجوهرى" و "العرضى" لأن كل تشابه يمكن إدراكه هو بالنسبة للأسطورة تعبير عن هوية الجوهر ... فحيثما نرى مجرد تناظر أى مجرد علاقة، ترى الأسطورة وجودا وحضورا مباشرا ... إن الشيء يكون حاضراً ككل بمجرد تلقى أى شيء مشابه له"(٣٣).

قد يتذكر القارئ حين يقرأ هذه الفقرة ما قلناه فى الفصل الثانى من هذا الكتاب عن بناء استعارة الجرس. أى تلك الاستعارة التى نستفيد فيها من أى تشابه اعتباطى من سجع أو جناس كى نربط بين فكرتين منفصلتين. لماذا نشعر فى كثير من الأحيان أن

السجع يربط بين كلمتين متقاطعتين وبين ما تحيل إليه هاتان الكلمتان بطريقة ذات مغزى لا بطريقة اعتباطية؟ أليس فى هذا شىء من القدرة على اكتشاف الأشياء ذات القيمة بالمصادفة، أو حتى شىء من السحر البدائى ؟

من المؤكد أن إيزنشتين بربطه بين الحديث الداخلى وبين ما هو بدائى أو نكوصى، قد طرح سؤالا يبدو أنه ينشأ مباشرة عن هذه الآراء. إنه يتساءل هل الفن "ليس سوى تقهقر مصطنع فى المجال النفسى نحو الأشكال المتعلقة بعمليات التفكير البدائى؟ لقد أصر إيزنشتين فى الإجابة التى قدمها على أن الفن ينبغى أن يتغلغل داخل "طبقات من التفكير الحسى الأشد عمقا، بينما يتم توحيد هذا التفكير مع ما يعارضه، أى مع مستوى رفيع من الفهم والمكابدة الواعيين. سأتوقف عند هذه النقطة عن متابعة المعانى المتضمنة فى إجابة إيزنشتين - فهذا ما نرجئه إلى الفصل السابع - ويكفى أن نقول الآن: إن إجابة إيزنشتين تبرهن مرة أخرى على أنه عندما ينتقل إلى السينما بوصفها ذلك الفن الذى يجمع معظم الخصائص التعبيرية المبعثرة بين الفنون الأخرى فى وحدة واحدة، يطالب الفنان السينمائى أن يحقق التكامل بين التفانى الشخصى والمطلب الفكرى غير الشخصى، كما يبرهن على أنه حاول أن يبين عن طريق المثال الذى يضربه هو نفسه وكذلك عن طريق عمله فى التدريس، كيف أن القدرة على الإبداع يمكن أن تسير جنبا إلى جنب مع عرض سليم للمبادئ الفنية.

روى كليفتون :

روى كليفتون Roy Clifton هو الكاتب الكندى الذى احتفظ لسنوات عديدة بسجل للصور البيانية والمحسنات البديعية التى شاهدها فى الأفلام لذا فإن دراسته اللاحقة المنشورة بعنوان "الصور البلاغية فى السينما"[٣٤] "The Figure in Film" والتى تحتوى على ألف وستمائة مثال تقريبا مأخوذة من أكثر من سبعمائة فيلم، هذه الدراسة هى أكثر محاولات البرهنة على استخدام السينما للأدوات البلاغية دقة وإحكاما. ولقد أثبت بما لا يدع مجالاً للشك وجود سلسلة طويلة من الصور البلاغية - والكثير من هذه الصور استعارى أو قابل للاستخدام كاستعارة .

يسلم روى كليفتون فى مستهل كتابه بأنه "لا يمكن التعامل مع صورة بلاغية بمعزل عن الصور البلاغية الأخرى" ويستمر فى حديثة قائلا "وهذا ما سوف يذكر القارئ بأن صورة من الصور السينمائية قد تضم عدة صور بلاغية، أو قد ينظر لها من وجهات نظر مختلفة بوصفها صورا بلاغية مختلفة"(٣٥) ويشرع كليفتون بشكل منهجى فى تمييز صور بيانية ومحسنات بديعية مختلفة، واضعا نصب عينيه هذا التسليم، بينما يشير مرارا إلى إمكان وجود أنواع أخرى تكون الأمثلة الواقعة فى نطاقها مناسبة بناء على طريقة تفسيرها. وتبدو هذه الإستراتيجية قابلة للتطبيق وجديرة بالثناء، حتى لو اعترض شخص ما على الأمثلة المستشهد بها لاعتقاده بأن الصلة بين هذه الفئة من الصور البلاغية وبين سلسلة من المشاهد فى فيلم ما صلة مشكوك فيها، فإن الأمثلة نفسها مليئة بالتشويق وموصوفة بإيجاز ومقدمة بشكل جديد. وفضلا عن ملاءمة معظم هذه الأمثلة فإنها تبين كيف تتخلل التركيبات البلاغية الأفلام. ولقد ضرب كليفتون المثال التالى لإيضاح منهجه. فى البداية يشرح كليفتون تحت العنوان الفرعى "زاوية العكس – الاستثناء فى السينما" مصطلح العكس **anastrophe** .

والعكس هو ترتيب غير مألوف وقلب لما هو منطقى أو معتاد، فى كلمات الجملة بالنسبة للأدب، وفى الصورة أو الزاوية أو البؤرة أو الإضاءة فى السينما. إنه يشمل جميع أشكال التحريف الفنى. إنه بوضوح صورة بلاغية نادرًا ما تستخدم، وليس من المؤكد دائما أنها تعطى التأثير المراد منها"(٣٦).

ثم يتساءل كليفتون :"ما الذى يمكن أن يكون أكثر غرابة من إظهار شخص ما واقفا رأسا على عقب؟" ويتناول مشاهد عديدة قدمت فيها الصورة مقلوبة رأسا على عقب. وسوف أورد واحدا من تلك المشاهد :

فى فيلم "أغنية الجندى **Ballad soldier** " لجريجورى شوكرى، يُقتل أحد عاملى الإشارة، ويجرى الآخر تلاحقه دبابة ألمانية. وفى لقطة هابطة من أعلى تدور الكاميرا أفقيا ورأسيا بالدبابة والرجل، وعند موضع معين ينقلب المشهد جاعلا الأرض إلى أعلى والسماء إلى أسفل، مع استمرار المطاردة. هل هذا ذعر متخبط يعانى منه رجل يفر

بتهور وبدون خطة؟ أم أنه العقل المهووس لسائق الدبابة الذى يطارد رجلا واحدا، فى حين كان عليه أن يتجه نحو تدمير فرق مشاة، حيث يستطيع أن يطلق الرصاص؟ إنه تصرف شاذ يستند على معالجة معكوسة[٣٧].

يحاول كليفتون على قدر الإمكان أن يبقى على التمايزات التى سلم بها علم البلاغة الكلاسيكى، بينما يطوعها حين يكون هذا ضروريا بالنسبة للبلاغة السينمائية على وجه التخصيص. والحقيقة أن سعيه إلى الإبقاء على التمايز بين الصور البلاغية جدير بالاحترام، كما أنه يتباين مع الميل الذى يمكن تبينه فى كتابى نحو دمج الكثير من الصور البلاغية تحت العنوان الرئيسى المرن للاستعارة[٣٨]. وهكذا فحيثما أضع التشبيه ضمن الوظيفة الأشمل للاستعارة، يحافظ كليفتون على التمايز.

يعتبر كليفتون أن التشبيه السينمائى يكمن فى جذبه الانتباه إلى التشابه الموجود وسط الاختلاف :

"أن تبدع تشبيها يعنى أن تختار أو تجرد من حدث واحد خاصية واحدة يشترك فيها مع حدث آخر. إذن، فالاختلافات بين هذين الحدثين، على عظمها، يتم تجاهلها والحقيقة أنه بقدر ما تكون الاختلافات عظيمة بقدر ما يصبح التشابه مثيرا للدهشة[٣٩].

ويسلم كليفتون مثلما أسلم أنا، بأن هذا يستلزم "تمييز" "الصورة البلاغية بعلامة بطريقة ما "إن المخرج ينبغى أن يمتلك قدرة على تبين المسحة الطفيفة من التشابه التى تشترك فيها أشياء مختلفة عن بعضها اختلافا بينا، ومن ثم استخلاص صنف جديد من الأشياء يتميز بأنه يشترك فى امتلاك هذه السمة. كما أنه ينبغى أن يكون قادراً على تصوير أو تقطيع هذه الأشياء بطريقة تجعل تلك السمة المشتركة مرئية بوضوح بحيث تقفز كلمة "مثل" إلى عقل المشاهد[٤٠].

ويقدم كليفتون مثالا عن كيفية القيام بهذا العمل الإخراجى، وهو مثال يساعد أيضا على إيضاح التمايز الذى يعتقد فى وجوده بين التشبيه وبين الاستعارة بمعناها الضيق، والمثال هو التالى :

"عندما نرى الفلاح خايمر، رأسه مدلى وهو ينام على مقعد السائق فى عربة نقل المياه، والحصان على مقربة من الأعمدة جاثيا على ركبتيه، ورأسه مدلى أيضا، فإن المخرج يقول لنا بوضوح "السائق مثل الحصان" ونحن نضيف كلمة "مثل" ونجعله تشبيها (فيلم سعادة، إخراج ألكسندر مدفيديف) [٤١].

هنا يوجد كل من طرفى الصورة البلاغية (المشبه والمشبه به) بالدرجة نفسها من القوة إذا جاز التعبير، كما أنهما قابلان للانفصال. ويؤكد كليفتون أنه ما دام الطرفان فى الاستعارة بمعناها الضيق يمتزجان فى واحد، "فإن المشاهد يتلقى الصورة والمعنى المقصود من ورائها فى الوقت نفسه، كما لو أن الصورة قد فقدت هويتها الخاصة، ولا تستطيع سوى نقل المعنى البلاغى الذى أُبدعت من أجله"[٤٢].

وسواء كانت الصورة البلاغية تشبيها أم استعارة يؤمن كليفتون بالرأى القائل بأن المشاهد متورط فى عملية خلق الصورة البلاغية. وهو يرى أن الأمثلة التى يسوقها توضح أن "المشاهدين أنفسهم لابد أن يصنعوا الاستعارة. إنهم يتلقون الأسمنت والحصى غير أن عليهم خلط الأسمنت"[٤٣]. ولم يشرح كليفتون ما الذى يعنيه بعبارة صنع الاستعارة، على الرغم من أن العدد الكبير من الأمثلة الذى استشهد به يعطى نوعًا من التحديد الظاهرى. ومع ذلك فمن الواضح أنه يتصور شكلا ما من أشكال الإبداع المشترك. فالمخرج يقدم الوسائل، غير أن المشاهدين أنفسهم ينبغى أن يصنعوا الاستعارة. أما الذين لا يستطيعون صنع الاستعارة فهذا من سوء حظهم، إضافة إلى ذلك، يفضل كليفتون الصورة البلاغية التى تلقى على عاتقنا بعض المتطلبات، ويبدو أنه يسيء الظن بالاستعارات التى يسهل فهمها، والتى لا تترك للمتفرج الكثير ليقوم به[٤٤].

وعلى وجه العموم فهو يسترشد بحدسه الخاص ويفترض أنه إذا ما تبين استعارة ما فى مشهد من المشاهد فالأرجح أن المخرج قد وضعها فى هذا المشهد. ومع ذلك فهو يسلم بأنه فى بعض الأحيان قد يستخلص المشاهدون المختلفون شيئا مختلفا من المجموعة نفسها من المشاهد السينمائية. كما أنه يعترف بالحاجة إلى وضع بعض القيود على حرية الشخص فى أن يرى ما يرغب فى رؤيته. وهكذا يكتب كليفتون :

"إننى أفترض فحسب أنه عندما يجمع المخرج الأشياء التى تظهر معا فى الكادر وينسق الكادر بالطريقة التى يبدو بها أمامنا، فإذا كان ما أشاهده يبدو لى أنه يحمل معنى بلاغيا فإن لدى ما يبرر أن أضفى عليه من المعانى ما يضفيه المشاهد العادى. وثمة اعتراض على هذا الموضوع. أولا: لابد أن يتضح من السياق أنه ليس ثمة مبرر يدعو إلى تصوير أو تقطيع الصورة على هذا النحو سوى المبرر الاستعارى. ثانيا: إذا كان أسلوب عمل المخرج ككل لا يميل نحو الاستعارة، فسيكون من التهور اكتشاف قصد استعارى فى مشهد وحيد[٤٥].

هذه الفكرة هى أقرب الأفكار التى يجدها المرء فى كتاب كليفتون تعبيرا عن مبدأ من المبادئ التأويلية، وعلى وجه العموم يتحاشى كليفتون المناقشات النظرية، ويؤكد أن مثل تلك القواعد تميل إلى أن تكون مباشرة وعملية. ومن المؤكد أن المعالجة المعتمدة على الفطرة السليمة لا تعنى بالضرورة أن الكتاب أكثر ركاكة. والحقيقة أن الكثير من مزايا هذا الكتاب يكمن فى التحاور الجدلى الذى يشجع عليه باستمرار. فالقارئ عليه من مثال لآخر أن يدخل فى حوار صامت ويطرح أسئلة مثل :هل هذه الصورة البلاغية هناك بالفعل؟ هل هذا هو ما تدل عليه؟ إن الاختلاف قد ينبه القارئ ويوضح له الأمور مثله مثل الاتفاق. ويعود لهذا الكتاب الفضل فى أنه يفحص الصور السينمائية بذكاء مفعم بالحيوية، ويغرى القارئ بأن يفعل الشيء نفسه .

عندما أسلم بأن التنظير ليس هو الشاغل الرئيسى للكتاب، فإن تناول بعض النقاط النظرية للتعليق عليها قد يبدو مدعاة للانتقاد غير أنى أفعل ذلك؛ لأن القضايا التى يثيرها هذا الكتاب على هذا النحو لها تأثيرها على المناقشات التى شاركت فيها فى مكان آخر من هذا الكتاب .

أولاً: أحب أن أتناول استخدام كليفتون لمصطلح صورة، لأن قراره باستخدام المصطلح بالطريقة التى استخدمه بها يؤثر فيما يقوله عن بناء الاستعارة. ويرى كليفتون أن ثمة حاجة إلى أن يحتفظ باستخدامه لمصطلح الصورة متميزا عن استخدام

هذا المصطلح فى دراسة الأدب، حيث استخدم لفترة طويلة كمرادف للصورة البيانية "إن الفيلم يتكون من أنساق من الصور لا من الكلمات" إن العقل يترجم بطريقته كلمة (حصان) إلى صورة الحصان، أما فى السينما فليس ثمة كلمات، لا وجود إلا للصور ...... وفى هذا الكتاب أستخدم كلمة صورة للإشارة فقط إلى الشكل المعروض على الشاشة، سواء كان أبيض وأسود أو ملونًا"(٤٦). غير أن هناك بعض العوائق أمام تعريف الصورة السينمائية على هذا النحو، فمن ناحية تعتبر الأصوات أيضا جزء لا يتجزأ من الأفلام، والمثيرات الصوتية لها الحق نفسه الذى للمثيرات البصرية فى اعتبارها صورا. إذن فالمناقشة هنا (وفى أماكن أخرى) تهمل الاعتبارات المتعلقة بكيفية ارتباط الصورة بما تحيل إليه. وهى نقطة ذات أهمية، لأن ثمة توترًا بين الصورة التى نراها بالفعل على الشاشة وبين الموضوع الذى تصوره. على سبيل المثال : عندما يتم تصوير راقص يرقص دائريا كالدوامة من أعلى، فإن الصورة التى تظهر تكون صورة وردة بقدر ما تكون صورة شخص يؤدى رقصة. إن الفرق بين الموضوع والصورة يثير تساؤلات تعرضت لها فى مكان آخر من هذا الكتاب، تتعلق بالصورة السينمائية كعلامة، وما الذى تشترك ولا تشترك فيه مع العلامات اللفظية. إن الفشل فى أخذ تلك الاعتبارات فى الحسبان يؤدى إلى عواقب غير مرغوب فيها عندما تستخدم لإيضاح أحد جوانب الاستعارة.

للاستعارة السينمائية جزءان، وفقا لما يقوله كليفتون: "فصورة من الصور تظهر على الشاشة، مع حدث ما أو فكرة تقابل هذا الحدث، يقدمان معا شكلاً مرئيا لموقف أو تفسيرًا معينًا"(٤٧). والواقع أن ما تؤكده هذه الجملة، رغم ما يبدو أنها تنكره، هو أن للاستعارة ثلاثة أجزاء وليس اثنان. إن الاستعارة ثلاثية وليست ثنائية، فهناك : (١) الصورة (٢) حدث ما أو فكرة تقابله. ومن الممكن أن نقول: إن هذين الجزأين يشكلان موضوع التفسير interpretans فى الاستعارة، ثم هناك (٣) الموقف أو التعليق – أى العامل المفسر inter-pretand إذا جاز التعبير. ويؤدى عدم الانتباه إلى الجزء الثالث فى العبارة الأصلية إلى بعض التشوش عندما يقترح كليفتون مصطلحا من عنده كاسم للجزء الثانى .

أولا: يورد كليفتون مصطلحات ريتشاردز المصاغة صياغة جديدة من أجل وصف الجزء الأول والثانى من الاستعارة: "إنه يسمى الحدث الذى يعالجه المشبه فى الرواية بالمشبه أما المقارنة التى تحمل تعليقا فيسميها المشبه به" غير أن عدم الاستشهاد بأكثر من هذه العبارة إنما يعنى تشويه آراء ريتشاردز، ذلك أنه يواصل حديثه فيقول: إن معنى الاستعارة ينشأ من تفاعل المشبه والمشبه به. وهو يؤكد أن المعنى لا ينبغى بالطبع أن يتطابق مع المشبه وحده – ولا ينبغى بالطبع لهذا السبب، أن يتطابق مع المشبه به وحده[٤٨]. وعندما يبدأ كليفتون فى اقتراح مصطلحاته الخاصة المتعلقة بجزئى الاستعارة يظهر أنه قد نسى ما نصحنا به. فبعد أن اقترح بالفعل أن تشكل الصورة أحد جزئى الاستعارة، يقترح أن يكون المصطلح الذى يشير إلى الجزء الثانى من الاستعارة هو مصطلح التفسير . gloss ويشرح كليفتون المصطلح والأسباب التى دعت لاختياره قائلا "يجسد الجزء" أو الطرف الثانى (من الاستعارة السينمائية) موقف المخرج أو تفسيره له أو تعليقه عليه. ومن بين هذه الكلمات الثلاث اختار كلمة تفسير. وكلمة التفسير gloss تعنى (فى اليونانية) كلمة شارحة تقحم على النص أو تعليقًا عليه أو تأويلاً له، أما فى الألمانية فهى تعنى بريقا سطحيا يتم إضفاؤه على الموضوع. وفى كلتا الحالتين يظل الأصل باقيا، غير أن التفسير قد زاده ثراء. وهى تعنى أيضا زجاجا نرى من خلاله الصورة بشكل مختلف، أو طبقة رقيقة من الطلاء تلون الصورة التى يمكن أن توجد بدونها. كل هذه طرق للتعبير عما تفعله الاستعارة، حين تكون صورة معروضة على الشاشة تزيد من ثرائها مسحة من التفسير أو طبقة رقيقة من الطلاء يضيفها المخرج[٤٩].

قد يعتقد البعض، بعد قراءة هذا الشرح، أن كلمة التفسير التى يضيفها المخرج تعادل الفكرة المستعارة أو المشبه به عند ريتشاردز. ولكن عندما يوضح كليفتون كيفية استخدامه للكلمة من خلال الأمثلة التى يضربها، يتضح أن ثمة عكسًا للمصطلحات، بل ويتضح أيضا أن كليفتون يستخدم كلمة تفسير للإشارة إلى كل من المشبه والمعنى الذى يخلقه تفاعل المشبه والمشبه به. وسوف أستشهد بالمثال الأول من تلك الأمثلة فحسب .

"عندما يدرك النزلاء أن السيدة ويلبر فورس سوف تعترف للبوليس بذنبها الذى لا وجود له أو سوف تورطهم جميعا، يجلسون مطرقين بالقرب من الحجرة. ثم يتخذ لويس قرارا. إنه يفتح مديته بغتة ويقذف بها عند رأس المائدة حيث ينغرس السكين فى لقطة قريبة. والصورة السينمائية هى السكين المنغرس، أما التفسير فهو واضح: ينبغى أن تموت السيدة ويلبر فورس (فيلم "قتلة السيدة" إخراج "ألكسندر ماكندريك")[٥٠] والآن إذا كنت قد فهمت ريتشاردز بصورة صحيحة فمن الممكن أن أصور المشهد – مستخدما مصطلحاته كالتالى: المشبه فى المشهد أى الحدث الذى يجرى فى الرواية، أو الموضوع الرئيسى – هو قرار قتل السيدة ويلبر فورس والطريقة الحرفية لإعلان هذا القرار هى أن يقول الشخص :"أعتقد أن علينا أن نقتلها" أو يقول عبارة تحمل المعنى نفسه والمخرج يستعيض عن العبارة اللفظية بحدث، أى الفكرة المستعارة، أو الطبيعة المتخيلة، أو بتعبير آخر المشبه به[٥١]. غير أن معنى الاستعارة التى يعتمد على التفاعل، بين المشبه والمشبه به إذا جاز التعبير، هو أكثر من مجرد تلك الفكرة القائلة بأن "السيدة ويلبر فورس ينبغى أن تموت"، فهو يصور أيضا القسوة والعنف الكامنين فى القرار.

بناء على ما أقوله، فإن كليفتون، إذا ما استخدمنا مصطلحاته، يخلط بين العامل المفسر وبين جوانب من موضوع التفسير وهذا أمر يدعو للأسف، لا سيما وأن لمصطلح gloss إيحاءات تدعو للإعجاب. وفى اعتقادى أنه ملائم على وجه الخصوص لوصف تلك المشاهد التى يجعل فيها المخرج منظرا طبيعيا يبدو مخيفا أو رومانتيكيا بواسطة تلك الطبقة من الموسيقى التى تضاف إلى الصورة. ولكن ما لم يتم توفيق مصطلحات كليفتون مع مصطلحات ريتشاردز، فمن المرجح أن يخلق استخدامه لهذه المصطلحات شيئا من التشوش .

لحسن الحظ أن كيلفتون مع صياغته للمصطلحات لا يستخدمها فى كثير من الأحوال، ويبدو أن تلك السلسلة الطويلة من الأمثلة الموضحة مع التعليقات المصاحبة لها ليست مقيدة بأى حال من الأحوال بهذه المصطلحات، كما أن الجانب الأكبر من ملاحظاته لا يعتمد عليها بل إنه مستمد من إدراك غير متحيز وغير مقيد، وتعتبر

معالجة كليفتون الحساسة للاستعارات الميتة معالجة فى صميم الموضوع. لقد فقدت تلك الاستعارات شحنتها، ونحن نميل إلى نسيان أنها استعارات حتى يؤدى تضارب ما فى السياق إلى إحياء قوتها الكامنة إحياء وقتيا، وهذا ليس من مزايا الفيلم فى كل الأحوال. ويعتبر كيلفتون أن معظم لقطات الصعود والنزول استعارات ميتة. وهو أيضا شديد الاهتمام بإغلاق الباب بوصفه استعارة مخففة يجازف المخرجون بتجاهل إيحائها البلاغى (عندما قرأت ما كتبه، أعاد إلى ذاكراتى استخدام كوبولا الرائع لهذه الاستعارة فى فيلم " "الأب الروحى" – الجزء الثانى – حيث يمنع الدون (آل باتشينو) زوجته من دخول المنزل عندما يراها تزور أطفالهما، ويدفعنا المخرج إلى أن نلاحظ برعب أنه لا يغلق الباب فى وجه زوجته فحسب، بل إنه ينأى بنفسه نهائيا عن جميع العلاقات التى تمنح الحياة) .

قد لا يستحق الذكر، القول بأن كليفتون عندما يقدم قائمته الخاصة المتعلقة بالاستعارات الميتة (وهى الصورة البلاغية التى رأى أنها الآن مجرد كليشيهات)، ينجح فى وضع هذه الاستعارات فى فئات واضحة المعالم. ولقد أعددت قائمة ببعض منها غير أنى استخدمت الطوبولوجيا الخاصة بى: –

١– الطيور التى ترتفع فى السماء بعد الوفاة تعنى تحليق الروح.

٢– أوراق روزمانة الحائط التى تعصف بها الرياح تعنى مرور الأيام (وجه ذو ندوب) – وهى جزئيا كناية (لأن الروزمانة مرتبطة بالوقت) وجزئيا استعارة الإبدال (لأن عصف الرياح بالأوراق يعنى أن الأيام مرت سريعا).

٣– الجرائد التى تدور فى المطابع هى بديل عن ملايين البشر الذين يقرأون هذه الأخبار. وفى هذه الحالة الأخيرة، يضيع أى معنى استعارى ما لم يكن هناك شيء يتعلق بطريقة تصوير الأوراق نفسها يلقى ضوءا على ملمح من ملامح القراء. ويوفر لنا معيار ريتشاردز منهجا مفيدا يعتمد على التجربة وذلك كى نتبين ما إذا كانت استعارة ما قد أصبحت ميتة أم لا. يقول ريتشاردز : "إذا كنا لا نستطيع أن نميز على الأقل استخدامين للمشبه والمشبه به يعملان بشكل مشترك عندئذ تكون لدينا استعارة"[٥٢].

ثمة ثراء فى المادة يزخر به كتاب كليفتون. والحقيقة أن الانهماك فى قراءته أمر يدعو للبهجة، فقد قدم مساهمة لها أهميتها للدراسات السينمائية وذلك بعرض تلك السلسلة الطويلة من الصور البلاغية السينمائية كى نمعن النظر فيها.

كريستيان متز :

فى الجزء الرابع من كتابه "التحليل النفسى والسينما"،"psychoanalysis and cin-ema"[٥٣] وهو أطول الأجزاء ويحمل عنوان "الدال والخيالى" يوجه كرستيان متز اهتمامه نحو دراسة الاستعارة والكناية .

وبينما يختار كليفتون على وجه العموم أن يوضح مدى ارتباط مقولات علم البلاغة بدراسة الصور البلاغية السينمائية، يعد متز نفسه لمهمة أشد طموحا. ولأنه يعتبر أن تطبيق قواعد أحد النظم (البلاغة الكلاسيكية) على نظام آخر (السينما) هو مسألة تعسفية ويتعذر أن تصادف نجاحا، فهو يرى أن ما ينبغى عمله هو اكتشاف المبادئ الأساسية التى لابد من أن تنطبق على الأفلام السينمائية بقدر ما تنطبق على النصوص اللفظية[٥٤] .

يقدم متز مبررا محددا لاعتقاده بأن علم البلاغة الكلاسيكى غير مهيأ بما فيه الكفاية لتحليل الصور البلاغية السينمائية. ويسلم متز بأن علم البلاغة الكلاسيكى كان معنيا على مر القرون بفحص التركيبات البلاغية التى لا تتقيد على الإطلاق بالكلمات المفردة، متعاملا مع ما يظهر فى العبارات والجمل الكاملة [٥٥] كما هو شأنه فى معظم الأحوال. غير أنه يحاول أن يبرهن على أن علم البلاغة قد أصبح بالنسبة لنا اليوم مجرد كتالوج للصور البلاغية المعتمدة على الكلمات. [٥٦]إن هذا التأكيد على الكلمة، بدلا من التأكيد على أجزاء أكبر من المعنى، يجعل من المستحيل على علم البلاغة الكلاسيكى أن يتعامل مع صور بلاغية سينمائية مثل صورة قطيع الأغنام فى فيلم شارلى شابلن "العصور الحديثة" (وربما كان من الضرورى الإشارة إلى أن متز رغم إحالاته إلى ريتشاردز وستيفن أولمن، فإنه يبدو إلى حد كبير غير مطلع على العمل

الشامل الخاص بالاستعارة الذى قام به الأساتذة الأمريكان . ومما يدعو للأسف أيضا أنه لم يستطع الاطلاع على كتاب بول ريكور "يحيا الاستعارة" الذى ظهر فى العام نفسه الذى ظهر فيه كتاب متز، فقد أعطى ريكور اهتماما كبيرا للطريقة التى تعمل بها الاستعارة فى الوحدات الأكبر، كما أنه يقترب من التقاليد الكلاسيكية فى الكتابة عن الاستعارة)، وبعد معارضة متز لعلم البلاغة الكلاسيكى كمصدر له قيمته، ينتقل إلى مجالات أخرى من الفكر فينتقل أولا إلى اللغويات، كما فعل فى أعمال منشورة من قبل، وعلى وجه الخصوص إلى الفكر اللغوى المرتبط بفرديناند دى سوسير وورمان جاكوبسون. ولا شك أن جاكوبسون قد قدم دافعا جديدا لمناقشة الكناية[٥٧]، عندما حاول أن يبرهن على أن الأنواع المختلفة من الخلل الذى يؤدى إلى العجز عن الكلام توحى بتميز الميكانيزمات العقلية التى تقوم عليها الاستعارة عن تلك التى تقوم عليها الكناية. وفى العمل نفسه يفترض جاكوبسون أنه من الممكن النظر إلى أن الاختلاف بين الاستعارة والكناية يرتبط بالاختلاف الذى حدده اللغويون بين النظام التركيبى syntagmatic والنظام الإحلالى Paradigmatic [٥٨] ، ويستغرق متز بعض الوقت فى مناقشة هذا الافتراض.

وعلى الرغم من أن متز يجد فى التماثل بين الكناية – الاستعارة من ناحية وبين التركيبى – الإحلالى من ناحية أخرى أمرا مثيرا للاهتمام، إلا أنه يستنتج أن الثنائيات لا ينبغى دمجها. والمبرر الرئيسى الذى يقدمه هو أن الترتيب التركيبى يتعلق بالتماس فى مستوى الخطاب (أى ترتيب الكلمات فى الصفحة)، و الاختيار الإحلالى رغم أنه دلالى إلا أنه يتعلق بالتشابه فى الموقع فى مستوى الخطاب أيضا. وعلى العكس من ذلك تعتمد الكناية والاستعارة على التماس أو على التشابه بين ما تحيل إليه الكلمات. (أى أننا نستخدم كلمة تاج بالنسبة للملك لأن الملوك يرتدون التيجان بالفعل، ونحن نستطيع أن نبتكر استعارة لأن السفن التى تشق أخاديد فى الأمواج تبدو بالفعل مثل محاريث تقلب التربة)، ومن الضرورى أن نلاحظ على أية حال أن متز يعنى باستخدامه لمصطلح "المحال إليه" " Referent تلك الأشياء "الواقعية أو الخيالية" التى تدل عليها الكلمات. والحقيقة أن متز لا يقدم شيئا جديدا أو مدهشا باللجوء إلى هذه المناقشة، فريتشاردز على سبيل المثال قال منذ عدة سنوات إن الاستعارة هى (استعارة بين

الأفكار وتبادل بينها وليست مجرد (تحويل وإحلال بين الكلمات)[٥٩]. ومع ذلك فإن ريشاردز قد عدل من تلك الفكرة في السلسلة نفسها من المحاضرات حينما اعتبر أن الكلمات "نقاط التقاء تتلاقى عندها مناطق الخبرة" وبهذا أوضح أنه من المستحيل فصل المستويات اللفظية عن المستويات الدلالية بسهولة. ومع ذلك فإن متز أشد اهتماما بأن يظل أمينا للتقسيم الواضح بين ما هو على "سطح الخطاب" وما ليس كذلك. أولا لأنه يمنحه الفرصة لبناء خطة تصنيفية فباستخدامه للمجموعات الأربع من المصطلحات يكون قادرا على تركيب جدول تصنيفي:

استعارة + تقديم إحلالى	استعارة + تقديم تركيبى
كناية + تقديم إحلالى	كناية + تقديم تركيبى

وقد عرضت هذا التصنيف في جدول حتى يتضح من النظرة الأولى ما الذى يعنيه، ومع ذلك فإن متز لم يفعل الكثير بتقديمه لتلك الخانات. إنه لا يحاول القيام بأى تصنيف للصور البلاغية السينمائية بالاعتماد عليها. وربما يرجع ذلك جزئيا إلى قرار متز بأن يولى اهتمامه "للعمليات" أكثر مما يوليه للاستعارات أو الكنايات الموجودة فى أماكن محددة والتى يمكن عزلها"[٦٠]. وربما يرجع أيضا إلى النزعة الشكية لدى متز تجاه المقولات التصنيفية والتى تصل فى بعض الأحيان إلى حد إنكارها. إنه يتحدث على سبيل المثال عن "الوهم التصنيفى" [٦١] القائل بأن الشىء لا يمكن أن يندرج ضمن أكثر من خانة، ويؤكد متز طوال المقال على الطريقة التى تتداخل بها المفاهيم وتتقاطع وتتعاون وتتفاعل بل وتندمج. ومع ذلك فإن تلك المحاولات تواكب محاولات على القدر نفسه من المثابرة للبرهنة على أن التقسيمات الثنائية المتنوعة يمكن استخدامها مجتمعة لصياغة خطط تصنيفية معقدة (سوف أوضح تلك النقطة تماما فيما بعد). إن تواجد مواقف متضاربة إلى حد ما مع بعضها البعض يجعل من الصعب معرفة إلى أين يهدف متز التوجه، أو ما الذى يظن أنه سوف يحققه.

يترتب على إستراتيجية متز فى أن يبقى مستوى الخطاب ومستوى الإحالة متباعدين، نتيجة أخرى. فهى تفضى به فيما بعد إلى الادعاء بأنه من المعتاد أن تؤدى

فكرة أو خليط من الأفكار الدلالية إلى تغيير الدال نفسه (اللفظ). ومن الأمثلة على هذا التغير ما يعرف فى الإنجليزية بالكلمة المنحوتة مثل كلمة Workaholic وهى مسألة شديدة الخصوصية، فى رأى متز لا شبه بينها وبين عمل الاستعارة والكناية على الإطلاق "فمن الصعب أن نجد تصورا للاستعارة أو الكناية يمكن فيه لهذه الصور البلاغية أن تؤثر فى العناصر الصوتية أو الكتابية للكلمات"[٦٢].

والحقيقة أن هذه الفكرة لا يمكن إلا أن تقابل بالدهشة من جانب القراء الناطقين بالإنجليزية والذين اعتادوا على توريات شكسبير والحيل الكتابية "لهربرت" و "ى. ى كومنجز"، هذا فضلا عن الطريقة التى نجعل بها الصوت يحاكى المعنى فى أشعار القافية والوزن. وأى كتاب يتناول الطريقة التى تؤثر بها القصيدة الشعرية، مثل كتاب وينفريد ناوتنى Winefred Nawottny يبرهن بما لا يدع مجالا للشك على أن هذه هى اللغة التى يستخدمها الشعراء[٦٣]. ويواصل متز حديثه قائلا "إن الأنصار الحاليين للمعالجة الثنائية لم يحاولوا على الإطلاق إيجاد رابطة، فهم لا يشيرون على الإطلاق إلى الجناس الاستهلالى والـ apophony وما شابه ذلك. وعلى أية حال فالمهمة مستحيلة، فهذه الصور البلاغية لا شأن لها بالمحال إليه "[٦٤]. حين يكتب متز هذا الكلام لا تملك سوى التساؤل عن أى نوع من النقد الأدبى ذلك الذى كان يقرأه متز؟ هل تناسى تماما رأى جاكوبسون الشهير القائل بأن "الوظيفة الشعرية قد قذفت بمبدأ التكافؤ من محور الاختيار إلى محور التضام Combination ؟" [٦٥] على أية حال، لابد لهذه الثغرات فى تفكير متز من أن توحى بأنه لا يدرك مدى سيادة استعارتى التحريف والجرس. ويبدو كذلك أنه يرى أن السينما وحدها هى التى تحرف الصور البصرية. متجاهلا أن التحريف هو الأساس للعديد من الاستعارات فى الفنون التشكيلية، بداية من الخدع الكاريكاتورية البارعة وحتى تصوير بيكاسو للأخيلة الجنسية العدوانية فى العديد من رسوماته التخطيطية الأخيرة .

لازال مشروع متز- أيا كانت مواطن الضعف التى قد نجدها فى تطبيقه للأفكار اللغوية على تحليل الاستعارة والكناية - بمنتهى الوضوح مشروعا سديداً. ومع ذلك،

فإننا نواجه صعوبة حين ينتقل متز إلى البعد الآخر من مناقشته، أى إلى تطبيق أفكار التحليل النفسى. ويرجع هذا إلى حد ما إلى مكانة تلك الأفكار، ومدى قبولنا لها كحقائق لا شك فيها. إننا قد نغفر فجوات فى القراءة مثل عدم اطلاع متز على أعمال العلماء الإنجليز والأمريكان المتعلقة بالاستعارة، فليس هناك من يستطيع أن يدعى أنه قرأ كل شىء حتى أكثر العلماء اطلاعا. ولكن حينما تكون بعض الأفكار موضعاً لخلاف شديد، ولا نجد أية إحالات إلى نقاد هذه الأفكار، فقد نتشكك فى أن ثمة رقابة نشيطة تمارس دورا مؤثرا. لقد انغمس فى أعمال فرويد وفى تعليق جاك لاكان Jackues Lacan عليها وتوسعه فيها. غير أنه لا وجود لأيه إحالة إلى المدارس المنافسة لفكر التحليل النفسى (مثل مدرسة يونج Jung)، ولا إلى النقاد ذوى الشأن الذين تشككوا فى صحة الاتجاه الفرويدى من الناحية العلمية، وطالبوا بدليل على فعالية العلاج بالتحليل النفسى كوسيلة للشفاء من الأمراض العقلية. إن متز يطالب قرَّاءه بالالتزام بالمغامرة الفرويدية مثلما التزم هو. والحقيقة أنه يهدف إلى نقل استبصارات فرويد إلى مناطق جديدة . إن التحليل النفسى ليس مجرد أداة تستخدم ثم تنبذ، بل هو طريقة فى التفكير وهو ليس أمرا هامشيا بالنسبة لمشروع متز، بل هو على النقيض من ذلك فى صميم هذا المشروع. هذا الموقف يخلق مشاكل أمام النقاد أو العلماء الذين لا يثقون بالمرة فى مجموع الأعمال الفرويدية الكاملة، أو حتى الذين يتشككون فى الادعاءات التى تقول بها بعض أجزاء من هذه الأعمال الكاملة، ومعظمنا من بين هؤلاء. (والحق أن تشككى قد زاد بقراءة كتاب متز).

فى كثير من الأحيان عندما تقرأ لكاتب فى الفن يستخدم الأفكار الفرويدية، لا تصبح صحة هذه الأفكار فى حد ذاتها هى نقطة النقاش. لقد سلمنا بأن الكاتب يحاول أن يلقى ضوءا على موضوع اهتمامه عن طريق فحصه فى ضوء نموذج جلبه من مجال آخر. إنه شكل من أشكال رؤية الشىء وكأنه شىء آخر. إن صحة – أو كذب المشبه به، أى ذلك النموذج الذى يجرى استخدامه – ليست هى موضوع النقاش. وبالتالى فلسنا بحاجة إلى الاعتراض على تعبيرات مثل مبدأ اللذة ومبدأ الواقع عند قراءة شىء من النقد الأدبى للناقد ليونيل ترلنج،[٦٦] " lionel trilling " أكثر مما نحتاج

لإضفاء الحياة على آلهة الأولمب عندما نصادف نقدا يتحدث عن أعمال معينة تظهر بها بعض الخصائص "الأبولونية" أو "الديونيزية". ولكن إذا ما جذبنا شخص ما من ياقاتنا وأخبرنا بأننا يجب أن نحرق البخور عند معبد من معابد أبوللو أو أن نشترك فى رقصات باخوسيه على مرتفعات قيثاريون، فإننا قد نظن بحق أن شيئا أكثر من المشاركة الوجدانية الخيالية معرض للخطر.

دعنى أضرب مثلا عما أعنيه فيما يتعلق بمتز. فى أحد أجزاء كتابه (الإنكار، الفتشية) " "Pisavowal, Fetishism" يجرى المناقشة التالية. أولا : هو يذكِّر القارئ بربط فرويد بين الفتش والفتشية وبين الخوف من الخصاء، وبينما يلخص آراء فرويد مشيرا إلى أن فرويد فهمها حرفيا تماما، يواصل مناقشته فيلفت النظر إلى مفهوم "سيناريو الخصاء" بوصفه "دراما رمزية" بالأساس "ينوب فيها الخصاء فى صورة استعارية حاسمة عن جميع أشكال الفقد التى عانى منها الطفل بالفعل (صدمة الميلاد، ثدى الأم، البراز، إلخ)"(٦٧) ويطور متز المناقشة مفترضا أن الخوف من فقد العضو يؤدى إلى الافتتان بالفتش. يقول متز: يمثل الفتش القضيب على الدوام إنه دائما بديل عنه سواء بشكل استعارى (أنه يخفى الغياب) أو بشكل كنائى (أنه متماس مع مكانه الشاغر)"(٦٨) ثم يحاول متز أن يبين كيف تكشف تلك الدراما النفسية عن نفسها من المنظور السينمائى"(٦٩). وهو يناقش الطرق التى يتلقى بها المشاهدون الخيال السينمائى، فهم يتقبلون جزئيا الأحداث التى تجرى على الشاشة بوصفها أحداثا واقعية فى الوقت نفسه الذى يعرفون فيه أنها ليست كذلك. ويواصل متز بعد ذلك مناقشة مختصرة ولا صلة لها بالموضوع تتعلق بكيفية تسجيل الشفرات السينمائية الفرعية لعملية التأكيد بالإنكار. ثم يأتى دور الإعلان (ففيما يتعلق بالفتش نفسه فى مظاهره السينمائية، من ذا الذى يخفق فى رؤية أنه يتكون بالأساس من التجهيزات (التقنيات السينمائية)، أو من السينما بوصفها تجهيزات وتقنيات"؟(٧٠). ولماذا يكون الفتش هو التجهيزات والتقنيات السينمائية بالضرورة؟ حسنا "إن الفتش، مثل أدوات السينما، هو إكسسوار ينكر الفقد وبقيامه بذلك يؤكده دون أن يرغب فى ذلك" إذن "فالشخص الذى تعتبر السينما بالنسبة له فتشًا هو ذلك الشخص المفتون بما تقدر عليه الآلة"(٧١) .

يكشف هذا القول، بصورة مختصرة عن بعض المشكلات التى تواجه قارئ متز: مشكلات تتعلق بالمنطق لأن آراءه كثيرا ما تفتقر للمنطق، ومشكلات تتعلق بالدليل لأنه كثيرا ما لا يكون كافيا، ومشكلات تتعلق باللغة لأنها لغة تسودها الرطانة، وفوق كل شيء ، مشكلات تتعلق بالمصداقية، فمن يمكنه أن يثق فى هذا النوع من اللغو؟[٧٢] . دعنا ننتقل الآن بحرص وبشكل نقدى، مع وضع هذه العوامل نصب أعيننا، إلى ما قاله متز عن أبعاد التحليل النفسى فى الاستعارة والكناية.

إن متز مسرور لأنه وجد تناظرا يماثل ذلك التناظر الموجود بين الاستعارة - الكناية وبين الإحلالى - التركيبى. والمصطلحان هما التكثيف Condensation والإزاحة displacement، (من المستحيل للأسباب التى لابد من أن تكون الآن واضحة، تقديم صورة مطابقة لكل الانعطافات والتحولات فى مناقشة متز. لقد اختبرنا بوجه خاص استخدامه لرطانة التحليل النفسى الذى يصل من حين إلى آخر إلى درجة لا تقل كثيرا عن التشوش فى المصطلحات. غير أنى سابذل قصارى جهدى لإيضاح الملامح البارزة لهذه المناقشة).

ويعرف متز التكثيف بأنه "رحم الالتقاء الدلالى" : إنه نقطة عقدية تندمج عندها معان مختلفة، إنه "دورة سريعة حول كثافات مختلفة".[٧٣] أما الإزاحة فهى تحويل الطاقة من بؤرة إلى أخرى (وأنا أفترض مثالا على ذلك تحويل وجود القضيب أو غيابه إلى تقنيات السينما). لابد من فهم الطريقة التى تناول بها فرويد مفهومى التكثيف والإزاحة، لذلك يدرس متز الفقرات التى ناقش فيها فرويد هذين المفهومين، ويخلص على نحو صائب إلى أن فرويد قد دأب على ربط التكثيف والإزاحة "بالعملية الأولية، أى بعمل اللاوعى، الذى يترك بصمته بدرجات متفاوتة على كل الأنشطة الواعية (وهذه الأخيرة هى العملية الثانوية).

لقد أشار فرويد إلى أن الوظيفة الرئيسية للتكثيف والإزاحة هى تمرير الأشياء من وراء عين الرقابة. إنهما فى الواقع طريقتان لإخفاء المادة العقلية المحظورة. وهذا القول يقود متز إلى مناقشة مطولة عن طبيعة "الرقابة". إن الرقابة تحمى العملية الثانوية من

ذلك الذى يهاجمها بغتة، ولكن لو كانت الرقابة كاملة، مثلما هو الحال فى الدول الاستبدادية، فإنها سوف تعمل على حجب واقعة حدوث رقابة. ولمجرد أن الرقابة ليست مطلقة فمن الممكن إدراك وجودها[٧٤].

إن تناقضاتها الذاتية تكشف أنشطتها، مثلما تكشف المواد المتضاربة فى الصحف ما تود السلطات أن تخفيه. علاوة على ذلك لا ينبغى التفكير فى الرقابة على أنها تشبه المنافذ التى تسمح بمرور أشياء وتمنع الأخرى، إنها بالأحرى تسمح بمرور جميع الأشياء، ولكن فقط بعد التحويل والتبديل والتحريف.

بالإضافة إلى استخدام متز للغة الفنية للتحليل النفسى، فإنه يسرف فى توظيف الاستعارة لوصف العمليات النفسية. والحقيقة أن متز نفسه يلفت الانتباه إلى عدد من الاستعارات الخاصة بفرويد. ويشير على وجه الخصوص إلى أن نظرية فرويد الأساسية قد عرضت بلغة نموذجين مختلفين فى الأسلوب ولكل منهما تصنيفاته الخاصة بالاستعارة، النموذج الأول. وهو نموذج "القوى العمياء، يتأسس على "علم الميكانيكا" التى كانت الموضة العلمية فى تلك الأيام، والنموذج الثانى يتأسس على "الرمزية" التى تقدم توصيفات ترتبط بالاعتبارات اللغوية. ومع ذلك فإن اعتماده على مجموعتين مختلطتين من الاستعارة لا يدفع متز إلى الشك فى إمكانية الاعتماد حرفيا على تفسيرات فرويد.

يخلص متز إلى أن تحويل شىء ما من العملية الأولية إلى العملية الثانوية لا يشبه التغييرات التى يدخلها المترجم عندما ينقل من لغة إلى أخرى. وهو يصر على أن أية محاولة لفهم أفعال العملية الأولية لا يمكن أن تتم إلا بواسطة العملية الثانوية، وبالنظر إلى أن القوانين التى تحكم إحدى العمليتين تختلف عن القوانين التى تحكم الأخرى اختلافا جذريا، فلا مفر من أن يعطى تفسيرنا للعملية الأولية فكرة خاطئة عنها. ويؤكد متز هذه النقطة مرارا. إننا لا نستطيع أن نعرف اللاوعى إلا من خلال الوعى. إننا لا نستطيع أن نعرفه مباشرة[٧٥].

أعتقد أن متز فى جانب من مناقشته لهذه المسألة يستشعر بشكل أولى وجود مشكلة ما، غير أنها مشكلة لا يمكن التعبير عنها بصورة تامة، إذا كان التكثيف لابد

من أن يرتبط بالاستعارة والإزاحة لابد أن ترتبط بالكناية، فإن علينا أن نعرف ما يكفى عن أفعالهما فى اللاوعى حتى نميز أوجه الشبه الحاسمة بينهما وبين الصور البلاغية. غير أننا نقابل منذ البداية تبايناً أساسيا بين التكثيف والإزاحة من ناحية وبين الاستعارة والكناية من ناحية أخرى. إن دور التكثيف والإزاحة داخل النسق الفرويدى، طبقا للتعريف، هو دور الإخفاء. وبالتالى يصبح دور المحلل النفسى هو حل اللغز الرمزى، وتتبع تاريخه، وفرز مكوناته، وتمييز التباينات التى يربطها التكثيف معا أو تلبسها الإزاحة أقنعة ولكن إذا كانت وظيفة التكثيف والإزاحة هى كبت التعبير، فمن المؤكد أن الحال مع الاستعارة والكناية على النقيض من ذلك لأنهما تتيحان التعبير عن الفكر والشعور. ومن الطبيعى أن ما يثير إعجابنا فيهما ليس هو أين بدءا، ولكن مدى جدارتهما وما يحملانه من معان ذات أصداء.

ربما يقول شخص يرغب فى الرد على هذا الاعتراض "من المؤكد أن الاستعارة والكناية تستخدمان أحيانا لحجب ما يقال، لذا فإن الشخص اليقظ والخبير فقط هو الذى سيفهمه، بينما يقصر الغبى والجاهل عن فهمه. والحقيقة أنه ليست هناك مدرسة فى النقد الأدبى طرحت مثل هذا الفرض مدعية أن الأدب يحجب المعانى بحيث يكون على القارئ أن يبحث لنفسه عن تفسيرات"(٧٦). نعم إننى لابد أن أسلم بدور الرقابة غير أن استخدام التوريات والخرافات والقصص الرمزية بالإضافة إلى الاستعارة والكناية للتحايل على الرقابة الدينية والاجتماعية والسياسية لازال يفترض أن الحيل الأدبية هى فى جوهرها حيل تعبيرية، حتى لو أجبرتها الظروف الخارجية من حين لآخر على أن تكون كذلك بصورة غير مباشرة أو حذرة. (وحتى فى ذلك الحين كثيرا ما تصبح الطريقة غير المباشرة نفسها طريقة لتحدى الرقيب "إن رداء النجاة التابع ظاهريا لوزارة هيس، هو قبل كل شىء ثوب النجاة الذى ينتفش بالتلميحات الجنسية). يظل مقصدى هو أن الغاية الأساسية للأشكال البلاغية هى التعبير عن المعانى وليس كبتها.

لم يكن متز هو الذى كشف فعليا عن هذا التباين، مثلما قلت من قبل ، بل إنه تباين لابد من أن يواجهه أى تفسير فرويدى للاستعارة والكناية، لا سيما بسبب وجود

نظريات منافسة فى تفسير الأحلام، مثل نظرية هول(٧٧) التى ترى أن الأحلام هى وسائل للتعبير. وأنا أفترض أن أكثر التفسيرات البديلة شهرة هو تفسير يونج الذى يعتقد أن اللاوعى يمدنا بتفسيرات رمزية تحذرنا أو تنصحنا غير أن متز لا يتوقف حتى لتأمل تلك الآراء المنافسة.

ثمة جانب آخر للنهج الذى سار عليه متز يتطلب نظرة نقدية. فكما أشرت من قبل يصر متز على استحالة فهم العملية الأولية مباشرة. فإذا ما كانت طبيعة العملية الأولية بالغة الصعوبة، وتقع خارج نطاق خبرة الوعى، فمن المرغوب فيه أن تكون تفسيرات العملية الثانوية لها على قدر كاف من الحذر، غير أن متز فى وصفه لها تستحوذ عليه جرأة ملحوظة. إننى لا أفكر الآن فى الفقرات التى يدعونا فيها متز إلى تخيل كيف يتصور اللاوعى الوعى(٧٨) فقد ننظر إلى هذه الفقرات كمجرد تحليقات للخيال حيث تنجح حالات البلاغة نجاحا عظيما، بل إننى أفكر بالأحرى فى تلك المناسبات التى يصر فيها على نتائج صارمة تتعلق بكيفية تفكير اللاوعى. فهو يؤكد لنا على سبيل المثال أن "غياب مبدأ عدم التناقض"(٧٩) يلعب دورا حيويا فى العمليات الثانوية. كيف أمكنه أن يثق فى أن هذا المبدأ غائب تماما هناك؟ إن لدينا من ناحية ادعاء متز بأننا لا نستطيع أن "ندرك اللاوعى بأن نجعله وعيا"، "أى لا نستطيع أن نفهمه"(٨٠). وليس من الواضح كيف يمكن لشىء غير مفهوم أن يكون أساساً للتفسير. ومن ناحية أخرى يجزم متز بشكل قاطع بما يأتى ، وعلينا أن نتذكر عندما نقرأ الفقرة أن الإزاحة والتكثيف قد جرى ربطهما بالعملية الأولية :

"فى الحقيقة إن الإزاحة والتكثيف ليسا "خاصتين"، وليسا حيلا للمعنى. إنهما المعنى نفسه (المغزى عند كرستيفا) ، فالإزاحة هى المعنى بوصفه انتقالا (بوصفه تحليقًا خارج حدود المعنى)، أما التكثيف فهو المعنى بوصفه لقاء بدون توقع (بوصفه معنى أعيد اكتشافه لمدة لحظة) . إنهما البعد الأفقى والبعد الرأسى للمعنى. ولا مفر من أن ترد على الخاطر هنا صيغة جاك لاكان التى تضم الاثنين معا: التكثيف هو "بناء تراكب من الدالات التى تتخذها الاستعارة حقلا لها" والإزاحة هى "ذلك الانحراف فى التعبير عن المراد الذى نشاهده فى الكناية"(٨١).

أما المعنى نفسه فإن متز شديد الثقة فيما يتعلق بما هو المعنى، وأين ينبغى أن نجده (مما يؤسف له الصعوبة الشديدة فى فهم المعنى عنده) ولكن يبدو أنه لا يعتبر أن المعنى كائن فى نطاق الفكر الواعى بمبادئه المختلفة، مثل مبدأ عدم التناقض.

هل لدى متز الكثير مما يعرفنا به بالنسبة للاستعارة نفسها؟ فى رأيى ليس لديه الكثير، ويرجع ذلك أولاً إلى أنه لا يلتفت إلى الكثير من الأمثلة الواقعية ، فهو لا يشير إجمالا إلا إلى اثنى عشر مثالا فى الجزء الرابع من كتابه. وفى المناسبات بالغة الندرة التى يفحص فيها واحداً من تلك الأمثلة، يفعل ما يفعله معظم النقاد. إنه يناقش المعانى التى تولدها الحركة بين المشبه والمشبه به. ها هنا على سبيل المثال، أطول تحليل له فيما يتعلق بالاستعارة السينمائية "ثمة مجموعة من المشاهد فى فيلم "المواطن كين" لأورسون ويلز، يستعد فيها كبير الخدم عند كين كى يخبر المحقق بالرحيل المفاجئ لزوجة البطل الثانية، سوزان. لقد قال : "نعم، ولكنى أعرف كيف أتصرف معه، مثلما حدث عندما تركته زوجته" بعدها يؤدى بنا إبهات مسرف فى سرعته إلى لقطة مكبرة لببغاء الكوكاتو يصيح عاليا، ثم يحلق على الفور بعيدا عن الشرفة حيث كان يحط، تاركا سوزان التى تقاوم بصخب رحيله عن قصر زانادو (إن ذريعة الكناية ضعيفة جدا كما ترى). إن الفرار بعيدا ينطبق على سوزان مثلما ينطبق على الطائر. لذلك عندما تقول : "حلق الطائر بعيدا" فهذه استعارة . واستعارة الفرار بعيدا فى تحليق مفاجئ ومضطرب وقهرى (إشارة للطائر) تقابل تماما شيئا يحدث عفويا بدون سابق تصميم نتيجة لتلك السنوات الطويلة من الضعف ومن الصبر عليه التى صورها الفيلم قبلها: "هنا تحدث صدمة حقيقية مركبة بالنسبة للمشاهد، وبالنسبة للزوج الذى نراه بعد ذلك يصاب بثورة غضب عقيمة بعد لحظة من الاضطراب والترنح، فيحطم حجرة المرأة التى رحلت. بعد ذلك يبدو الببغاء، رغم ظهوره بمظهر الحمق (مثل سوزان مرة أخرى) وكأنه راغب فى استفزاز كين وتوبيخه من خلال العنف الحاد لصرخته، إن الذى هرب توا هو بعض سطوة البطل الشديدة وقدرته على السيطرة، هنا يبرز المخرج على السطح بحذر أصداء لعبادة القضيب التى تربطها ثقافتنا بتيمة الطائر. وعن طريق هذا العدد الكبير من التداعيات المتراكبة تحقق الاستعارة قدرا من عملية التكثيف"[٨٢].

رغم أننى أود تعديل بعض النقاط هنا ؛ مثلا التداعيات المرتبطة ببغاء الكوكاتو ليست هى التداعيات المرتبطة بديك. فلا شك أن متز قدم عرضا معقولا للاستعارة. وللأسف ليس هناك مزيد من المناقشات من هذا النوع فى الكتاب .(ومع ذلك، ألم يكن من الممكن أن يجرى هذه المناقشات دون رطانة أو ربما حتى بدون التصورات المسبقة التى تثير مثل هذه "الرطانة" ؟) .

الحقيقة أن متز كما أشرت فيما سبق، يتصور مهمته على أنها تحليل "للعمليات" وليس للصور البلاغية الكائنة فى الفيلم. ولست على يقين بالمرة مما يعنيه من هذا القول(٨٣)، غير أنى أعتقد أنه يريد من معالجته للإبهات المتدرج أن تكون مثالا على تحليل "العمليات". ويتضح من هذه المناقشة أن متز يجمع كل الأزواج التوائم من المصطلحات ويحاول أن يبين كيف يمكن أن تستخدم بشكل ملموس ولديه الآن أربعة أزواج توأمية

استعارة	كناية
تركيبى	إحلالى
تكثيف	إزاحة
عملية أولية	عملية ثانوية

إن الترتيب التصنيفى لهذه الأزواج التوأمية ممكن أولا، يشير متز إلى أن الإحلالى والتركيبى مفهومان يستبعد أحدهما الآخر، أما المصطلحات الأخرى فهى أزواج قطبية، ومن المعقول أن نبحث فيما إذا كان هناك شىء ما يدل على الاستعارة أكثر مما يدل على الكناية. ومن الممكن تقييم العضو الأكثر نشاطا فى زوج من الأزواج. ويقترح متز لهذا التقييم المذكور آنفًا الاقتراح التالى : "يبدو لى أنه من الممكن فى "الوقت الحالى" تحقيق تقدم حقيقى، إذا ما كان على النقاد تولى مهمة تحديد موقع الصور البلاغية السينمائية فيما يتعلق بالمحاور الأربعة المستقلة ، أى صورة من الصور البلاغية تصنف على أنها أقرب إلى الاستعارة أو أقرب إلى الكناية أو خليط واضح من

الاثنين، ويظهر فيها التكثيف على وجه الخصوص، أو تظهر فيهـا الإزاحة أو تظهر فيها وحدة عميقة من الاثنين، وتكون إما تركيبية أو إحلالية"(٨٤).

وسوف أوجز ما الذى يحدث عندما يعيد متز النظر فى وضع الإبهات المتدرج بالنسبة لهذه المحاور الأربعة.

هل الإبهات المتدرج تكثيف أم أنه إزاحة؟ يقرر متز أنـه الاثنيـن معـا. فبقدر ما تمتزج صورتان وتوجدان معا يكون هذا تكثيفًا، وبقدر ما تحل صورة محل أخرى يكون لدينا إزاحة. وإذا كان هذا القول يبدو بديهيا ومبتذلاً وينجم بوضوح من التعريفات التى أعطيناها من قبل للتكثيف والإزاحة، فما ذلك إلا لأننى قد استبعدت الرطانات التى استخدمها متز.

هل يعد الإبهات المتدرج أوليا أم ثانويا؟ يقرر متز أنه الاثنين معـا. وحيث إننا لا نستطيع أن نختبر ما هو أولى، فقد يبدو هذا السؤال بلا معنى بالنسبة للبعض. فقد يكون سؤالا يطرح فى القرن العشرين يكافئ مناقشات العصور الوسطى حول عدد الملائكة التى يمكن أن ترقص على رأس الدبوس. ومع ذلك فإن متز يأخذه بجدية. إنه يرى أن المزج المتدرج من ناحيـة مـلامح ثانوية، لأنه فى لحظة من اللحظات تكون الصورتان قابلتين للتمايز، وكذلك لأن هذا الإبهات ينتمى إلى شفرة معترف بها خاصة بتقطيع الأفلام. ومن ناحية أخرى يتم توحيد دالين، وهذا الاتحاد يكون له بعض خصائص العملية الأولية وطريقتها فى خلق أخيلة الحلم .

يتساءل متز، ولكن لو أن شخصًا ما اعترض على هذه الإجابة، مستشهداً بالطريقة المنظمة للإبهات والوضوح الكامل لما يجرى؟ والإجابة التى يقدمها متز لهذا السؤال إجابة موحية. أولا يلجأ متز إلى حيلة يشتهر الفرويديون الآن باستخدامها. إنها الحيلة التى دفعت الناس إلى عدم أخذ الفرويديين بجدية. إنه يقول إن المعارض لا يستطيع "سوى الحديث بلغة الدفاع، ولغة المقاومة". ثم يقول بعد ذلك : إن "نشاطًا معينًا للعملية الثانوية كثيرا ما يكون دليلا على العملية الأولية" ولكن كيف نستطيع أن نعرف أن هذا هو الحال فيما يتعلق بالإبهات. حسنا، إنه يبين أن الإبهات كان يستخدم

لفترة طويلة من الزمن . ولكن لماذا إذن لا يستخدم الإبهات المتدرج الآن؟ هل توقفت العملية الأولية عن تنشيطه؟ هل اللاوعى خاضع للموضة؟ إن متز على ما يبدو لم يذهب بمناقشته إلى هذا الحد.

التركيبى أم الإحلالى؟ مرة أخرى لا تكشف الإجابة إلا عن ابتذال. فما دام الإبهات هو طريقة لربط لقطتين ببعضهما (أى جعلهما متجاورتين)، وما دام التركيب Syntagm هو اسم يطلق على ترتيب الأشياء فى تماس مع بعضها، فإنه ينجم عن ذلك أن الإبهات تركيبى.

الاستعارة أم الكناية أم الاثنتان؟ يورد متز هذه الفقرة: "تعتمد كلتاهما هنا على العلاقة بين الصورة الأولى والصورة الأخيرة. وبقدر ما تجيئان معًا لأسباب تتعلق بالحبكة أو على أساس تقارب ما بينهما معروف لكل من صانع الفيلم والمتفرجين، فإن الحركة القادمة تكون حركة كنائية، أما إذا كانت تستخدم التشابه أو التباين فإنها حركة استعارية"[٨٥]. بمعنى آخر فإن علينا أن نفحص الصور نفسها، ونرى كيف ترتبط، ثم نرى أيا من تعريفاتنا الأصلية هو الأنسب فى هذه الحالة. (بالطبع فإن هذا اللجوء إلى محتوى وسياق محدد يجعل الادعاء بأن فى استطاعتنا مناقشة العمليات فى ذاتها مجرد هراء).

يقدم متز إجابة أخرى مختلفة، كما لو كان يتفادى تفاهة إجابته الأولى عن السؤال. يقول متز: "لو افترضنا أن الإبهات المتدرج ليس كنائيا بصورة خالصة، فإنه يظهر قابلية ملحوظة لأن يكون كنائيا". لماذا؟ ذلك لأنه يميل إلى "خلق علاقة مسبقة على غرار الحدث" كيف يتم هذا؟ بجمعه بين الصورتين يحد الإبهات "من حرية المشاهد فى الاعتقاد بأن العنصرين اللذين يربط هذا الإبهات بينهما قد لا يتماسان فى محال إليه ما"[٨٦]. ولكن أليس من الأبسط والأسلم مجرد القول بأن الربط بين صورتين والذى يخلقه الانتقال الممتد للإبهات المتدرج إنما يدعو المشاهد إلى البحث عن صلة بين هاتين الصورتين؟ أليست الروابط المكتشفة على هذا النحو مؤسسة فى كثير من الأحيان على علاقات أشد تعقيداً من مجرد التماس؟[٨٧].

إجمالا لما قلناه، وضع كرستيان متز نظرية شديدة الإحكام والعبقرية عن الاستعارة السينمائية. ولكن هل لديه ما يكفى من المواد؟ من المؤكد أن من صعوبات هذه النظرية مبالغتها فى التعويل على الدوجما الفرويدية. إن وضع هذه الصعوبات موضع التساؤل يقوض كثيرا من الصروح. ولكن حتى لو سلمنا بها فستظل الصعوبة الأساسية باقية. إنها تتعلق بطبيعة النظرية الخاصة بالفنون .

فالنظريات من جميع الأنواع تخضع لمختلف الاختبارات حتى نرى ما إذا كانت صحيحة أو سليمة. ويستلزم الاختبار اعتبارات كالتالية:

- هل النظرية متماسكة ومتسقة منطقيا؟
- هل تؤيدها شواهد مهمة ووثيقة الصلة بها؟
- هل هى منسجمة ؟ وهو ما ينقلنا إلى السؤال عما إذا كانت مطروحة بشكل واضح، وعما إذا كانت مقتصدة فى استخدام الوسائل لتحقيق الغايات؟
- هل لها قوة تنبؤية؟ ... إلخ .
- هل تفتح مسارات واعدة للبحث المستقبلى؟ ... إلخ .

وحينما تتعلق النظرية بالفنون فثمة اختبار واحد بالغ الأهمية: هل تثرى فهمنا للعمل الفنى الذى تشير إليه؟ أو هل تثرى خبرتنا بالأعمال التى تشكل أساس هذا الفن نفسه؟ وهى أمور لا تنفصل عن بعضها، لأننا لا نكتسب معرفة بالأعمال الفنية إلا بأن نخبرها ونتذوقها، ثم نستمد فهمنا للنوع الأدبى والنمط والجنس مباشرة من هذه الخبرة(٨٨). يترتب على هذا أن النظرية لابد أن تكون تنظيمية أى أنها لابد أن تؤثر فى طريقة فهمنا للأعمال الفنية، وفى كيفية تفكيرنا فى هذه الخبرة فيما بعد. وقد تجتاز النظريات هذه الاختبارات بدرجات متفاوتة وبطرق عديدة. إن كتابات المنظرين العظام - كأرسطو أو كوليردج على سبيل المثال - تظل دائما تؤثر فى طريقة استقبالنا للفن. وقد يكون تأثير النظرية أسرع تلاشيًا ومع ذلك تستمر دائما فى النجاح فى لفت انتباهنا إلى أشياء أهملناها فى تقديراتنا السابقة. بل إننا قد نرفض نظرية ما، لمجرد

أننا نجد أنها قد وجهت رؤيتنا وطريقة إحساسنا وجهة جديدة.[٨٩] وفى بعض الأحيان قد لا تفعل النظرية أكثر من بلورة ما استشعرناه من قبل، مضفية شكلا ومضاء على إلماعات أخذناها فيما سبق باستخفاف. وثمة بيت شعر من الأبيات التى أبدعها بوب ملائم هنا:

"ما نفكر فيه كثيرا ولكننا لا نعبر عنه تماما على الإطلاق" .

كيف تجتاز نظرية متز هذا الاختبار؟ أخشى أن أقول : إن نجاحها فى اجتيازه كان ضئيلا. وأنا لا أعنى بهذا أن العمل الذى قدمه يخلو من أية استبصارات عن فن السينما – فثمة ملاحظات متناثرة يمكن العثور عليها – بيد أن مثل هذه الاستبصارات لا تنشأ عن النظرية التى شيدها. والعكس صحيح، فالنظرية نفسها ليست ناشئة عن أى من تلك الاستبصارات. إنها لا ترتكز على فن السينما، بل على الافتتان بالمفاهيم اللغوية ومفاهيم التحليل النفسى التى لا تربطها بالفن إلا روابط واهية. ومن ثم فقد شيدت النظرية على مسافة بعيدة من الخبرة الفعلية بالصور البلاغية لدرجة أنها لا تقيم فعليا أى وزن لهذه الخبرة. إنها نظرية وضعت إكراما لنظرية لا من أجل التبصر فى الفن[٩٠]. (طبعا، من الممكن أن يحاول البعض البرهنة على أن مقصد متز لم يكن إلقاء الضوء على الفن، بقدر ما كان ترقية مشروعات تنتمى إلى اللغويات والتحليل النفسى. عندئذ تصبح الاختبارات الأخرى أكثر قابلية للتطبيق. ولقد قلت ما يكفى لإيضاح السبب وراء عدم اعتقادى فى نجاح النظرية فى هذا الصدد أيضا) وللأسف، رغم أن الوسائل التى يستخدمها متز معقدة فإن النتائج مبتذلة.

لقد أخذ متز مشروعه بمنتهى الجدية[٩١]. وعلى النقيض من ذلك كان روى كليفتون متواضعا فى مسعاه. غير أنه لا مجال للشك فى نظرى فى أن كليفتون هو الذى يملك الكثير ليقوله لنا عن ثراء وغزارة الصور البلاغية السينمائية .

الهوامش

(١) E. M. Forster, Howard's End (London: Edward Arnold, 1960), title page.

(٢) There is a chapter on metaphor in Louis D. Gianetti, Godard and Others: Essays on Film Form (London: Tantivy Press, 1975); a chapter on "Imagery" in Roy Huss and Norman Silverstein, The Film Experience (New York: Harper & Row, 1968); a section, "The Angel of Poetry Hovering," in Raymond Durgnat, Films and Feelings (London: Faber, 1967); a paper by the Russian formalist, Boris Ejxenbaum, entitled "Problems of Cinema Stylistics," reprinted in Herbert Eagle, Russian Formalist Film Theory, Michigan Slavic Materials, no. 19 (Ann Arbor: University of Michigan, 1981), pp. 55-80. The importance of cinematic metaphor for the study of film is discussed in the last two chapters of J. Dudley Andrew, Concepts in Film Theory (Oxford: Oxford University Press, 1984).

(٣) Sergei Eisenstein, The-Film Sense, trans. and ed. Jay Leyda (London: Faber, 1943), pp. 34-5.

لاحظ أن إيزنشتين يستخدم الصورة بطريقة خاصة، وأن المصطلح ينبغى أن يفهم على أنه يعنى شيئًا مثل "تركيب يجسد الموضوع الفنى" انظر ص ٣٣ .

(٤) Ibid., p. 59.

(٥) Sergei Eisenstein, Film Form, trans. and ed. Jay Leyda (New York: Harcourt, Brace & World, 1949), p. 30. The italics here, and later, are Eisenstein's own.

(٦) Ibid., p. 30.

(٧) Ibid., p. 160.

(٨) " بالنسبة لنا ينبغى فهم العالم المصغر للمونتاج كوحدة، وهو الذى شطر إلى قسمين تحت الضغط الداخلى للتناقضات، وذلك من أجل إعادة تجميعه فى وحدة جديدة على مستوى جديد، أعلى نوعيا، تدرك خيالاته مجدداً".

(Film Form, pp. 235-6).

(٩) أؤكد على التعليم لأنه يبدو أن معالجة إيزنشتين شديدة البرجماتية، ويكشف وصف دروسه عن مرونة وانفتاح على مدى واسع من المسائل أكثر مما تبين مقالاته المنشورة.

See vladimir Nizhny, Lessons with Eisenstein, trans. and ed. Ivor Montagu and Jay la (London: George Alien & Unwin, 1962). Also "Problems of Composition Sergei Eisenstein, Film Essays, ed. Jay Leyda (London: Dennis Dobson, 1968).

لدى Yon Barna, في كـــتــــاب Eisenstein's (London: Secker & Warburg, 1973).
بعض التعليقات على ممارسة إيزنشتين في نظريته السينمائية.

(١٠) The Film Sense, pp. 44-5.

(١١) Film Form, p. 21.

(١٢) Andrew Tudor, in Theories of Film (London: Secker & Warburg, 1974),
يناقش صعوبة تأويل ما يعنيه إيزنشتين ببعض هذه المصطلحات.
see esp. pp. 36-8.
لابد من أن نجد دراسة شاملة عن المونتاج عن إيزنشتين في كتاب جاك أمونت :
Montage Eisenstein, trans. Lee Hildreth, Constance Penley, and Andrew Ross (London: British Film Institute, 1987).
وبالنسبة للمناقشة الموجزة لمناظرة إيزنشتين مع دزيجافيروف حول نظرية السينما انظر: Vlada, Petric, Constructivism in Film (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), chap. 1.

(١٣) Film Sense, p. 14.

(١٤) Ibid.

(١٥) لابد من الاعتراف أن المقالة هي إلى حد ما جزء من دعاية قومية واشتراكية، تطابق بين اكتشاف لغة سينمائية جديدة وتحقيق أيديولوجيا ثورية.

(١٦) Film Form, p. 241.

(١٧) Ibid., p. 242.

(١٨) Ibid., p. 245.

(١٩) Ibid., p. 248.

(٢٠) Ibid., p. 249.

(٢١) Ibid., p. 251.

(٢٢) Ibid., p. 254.

(٢٣) Siegfried Kracauer, Theory of Film: The Redemption of Physical Reality Oxford: Oxford University Press, 1960),p. 208.

(٢٤) John H. Fell, Film: An Introduction (New York: Praeger Publishers, 1975), 87-8.

(٢٥) See the statement by Boris Shumyatsky, director of the Soviet Film Office 1937: quoted in Leon Moussinac, Sergei Eisenstein, trans. D. Sandy Petrey New York: Crown Publishers, 1970), pp. 157-60. See also Marie Seton, Sergei Eisensrein (New York: A. A. Wyn, 1960).

(٢٦) Peter Harcourt, Six European Directors (Harmondsworth: Penguin Books, 4), p. 50.

(٢٧) Charles Barr, "Cinemascope: Before and After," Film Quarterly (Summer 1963); reprinted in Film Theory and Criticism, ed. Gerald Mast and Marshall cohen (Oxford: Oxford University Press, 1974), pp. 131-2.

(٢٨) Film Form, pp. 122-49. Boris Ejxenbaum made a similar declaration in his 1927 paper, "Problems of Cinema Stylistics":

" لدراسة قوانين السينما من المهم أن ندرك أن الإدراك الحسى وفهم الأفلام يرتبطان ارتباطاً لا ينفصم بتكوين الحديث الداخلى الذى يربط سلسلة اللقطات المفردة ببعضها البعض".
in Eagle, Russian Formalist Film The, p. 62).
ومع ذلك، فمن الواضح أن فكرته عن الحديث الداخلى التى تؤكد على المقولات اللفظية، لا تنسجم مع رؤية إيزنشتين للحديث الداخلى كصورة حسية. بالنسبة لنقد حجة إجكسنباوم فى علاقتها بالاستعارة السينمائية انظر أدناه الفصل السابع نص. ٦٨ .

(٢٩) استخدمت العبارة فى ص ١٢٢ فى .Film Form

(٣٠) Ibid.

(٣١) Ibid., p. 141.

(٣٢) Ernst Cassirer, The Philosophy of Symbolic Forms, vol. 2: Mythical Thought, trans. Ralph Mannheim (New Haven: yale University Press, 1977).
من الممكن أن نجد مناقشة أخرى مشوقة عن الأسطورة فى علاقتها بالاستعارة فى كتاب: Bhilip Wheelwright, Metaphor and Reality (Bloomington: Indiana University Press, 1962).
ولدى كليفورد جيرتز بعض الأفكار المشوقة حول رؤى أنثروبولوجية مبكرة عن "الفكر البدائى" فى: Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology (New York: Basic Books, 1983), chap. 7.

(٣٣) Cassirer, Mythical Thought, pp. 67-8.

(٣٤) N. Roy Clifton, The Figure in Film (East Brunswick, N.J.: Associated University Presses, 1983).

(٣٥) Ibid., p. 19.

(٣٦) Ibid., p. 271.

(٣٧) Ibid.

(٣٨) أنا مع صحبة جيدة هنا، إنه اتجاه حديث أن تصبح الاستعارة "ليست مجرد اسم حرفى أو حقيقى بصورة بيانية قائمة على التشابه، ولكنها أيضاً وعلى وجه الخصوص بلاغية بوجه عام". انظر ص ١٨٩ - ٢٠٩ .

(٣٩) Clifton, The Figure in Film, p. 74.

(٤٠) Ibid.

(٤١) Ibid., p. 86.

(٤٢) Ibid.

(٤٣) Ibid., p. 87.

(٤٤) Ibid., p. 88.

(٤٥) Ibid., p. 101 (italics added).

(٤٦) Ibid., p. 87.

(٤٧) Ibid.

(٤٨) See I. A. Richards, The Philosophy of Rhetoric (Oxford: Oxford University Press, 1936), pp. l00f.

(٤٩) Clifton, The Figure in Film, p. 87.

(٥٠) Ibid.

(٥١) Richards, Rhetoric, p. 96.

(٥٢) Ibid., p. 119 (italics added).

(٥٣) Christian Metz, Le Signifiant imaginaire: Psychanalyse et cinema (Union Generale d'Editions, 1977); the English version, Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier, was translated by Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster, and Alfred Guzzetti, and published by Macmillan in 1982. This is the translation I have used and refer to throughout.

(٥٤) Ibid., p. 209.

(٥٥) Ibid., p. 214.

(٥٦) Ibid., p. 217.

(٥٧) See Chapter II, n. 12.

(٥٨) بالنسبة لأى قارئ لا زالت التركيبية والإحلالية مبهمة لديه، دعنى أقدم شرحًا موجزًا. قد ننظر إلى الأبنية اللغوية على أنها منظمة بطريقتين. أولاً : قد نأخذ فى اعتبارنا الطريقة التى يتم بها ترتيب الألفاظ فى تتابع (أو مكافئها الصوتى). وعلى هذا النحو ففى الإنجليزية يكون البناء التركيبى المألوف على الترتيب التسلسلى التالى: فاعل – فعل – مفعول به مثلما فى : "القطة تطارد الفأر". ونظرًا لأننا قد نعتبر أن هذا التتابع يحدث كسلسلة مكانية أو زمانية، فإننا غالبًا ما نسميه المحور الأفقى للنظام. ثانيًا: قد نفكر فى النظام من ناحية ما يمكن أن يكون بديلاً عن الألفاظ بدون تبديل التتابع التركيبى وبدون خلق جملة لا معنى لها. وهكذا فإنه من الممكن أن تحل أسماء أخرى محل "قطة" أو "فأر" وأفعال أخرى محل "يطارد". إذن فسوف نحصل على جمل مثل "الكلب يمضغ العظمة" أو "الولد يتسلق السور". وتنتمى أصناف العناصر المتشابهة التى يمكن انتقاؤها لغرض الاستبدال إلى النظام الإحلالى. وهذا النظام غالبًا ما يعتبر كمحور رأسى للنظام. حيث إن العلاقات التركيبية تقوم على وضع الأشياء بجانب بعضها البعض (أى التلامس)، بينما تقوم العلاقات الإحلالية على استبدال الأشياء المتشابهة أو القابلة للمقارنة مكان بعضها، فيبدو من المعقول التفكير فى الكناية (القائمة على التلامس) كأداة تركيبية، والتفكير فى الاستعارة (التى تستلزم الاستبدال أو ربط أشياء متشابهة) كأداة إحلالية. ومع ذلك فثمة نتيجة خطيرة يستلزمها التفكير بهذه الطريقة. فنحن نتصور، عن طريق التعريف، أن النظام التركيبى يتميز عن النظام الإحلالى، والعكس صحيح. ويترتب على ذلك أن الاستعارة والكناية يجب، بالطريقة التى يعملان بها، أن تكونا متمايزتين عن بعضهما. ومع ذلك فهذه النتيجة فيها كثير من النظر، وربما كان من الصحيح أن نقول إنه لا زال هناك إجماع حاليا على أن الاستعارة والكناية بينهما علاقة متبادلة، وأنهما فى أغلب الأحوال متشابكتان. إنه الرأى الذى أتبناه أنا فى هذا الكتاب.

(٥٩) Richards, Rhetoric, p. 94.

(٦٠) Metz, Psychoanalysis and Cinema, p. 151.

(٦١) Ibid., p. 280.

(٦٢) Ibid., p. 288.

(٦٣) The Language Poets Use (London: Athlone Press, 1965).

(٦٤) Metz, Psychoanalysis and Cinema, pp. 288-9.

(٦٥) Jakobson, Selected Writings II: Word and Language (The Hague: Mouton, 1971). p. 358.

(٦٦) يرد على ذهني استخدام تريلنج لهذه الأفكار في مقالات مثل تلك التي تتعلق بكيتس في. The Opposing Self (London: Secker & Warburg, 1955), pp. 3-49.

ولكن ليونيل تريلنج كتب بالطبع عن أفكار فرويد وصلتها الوثيقة بدراسة الأدب، see "Freud and Literature" and "Art and Neurosis;" in The Liberal Imagination (London: Macmillan, 1948).

وقد صاحب إعجابه بفرويد حدة نقدية تميز بعضا من آراء فرويد الفاصلة الأكثر تضليلاً.

(٦٧) Metz, Psyctioanalysis and Cinema, pp. 69-70.

(٦٨) Ibid., p. 71.

(٦٩) Ibid., p. 72.

(٧٠) Ibid., p. 74.

(٧١) Ibid.

(٧٢) بالطبع فقد شجع فرويد، بجعل نفسه كمثال يحتذى، مشايعيه للتفوه بسخافات، وكثيراً ما يستشهد النقاد بسخافاته بطرب. وأنا أحب على وجه الخصوص أحد اختيارات فرانك كيوفي. كتب يقول : "بخلاف تصدعات مارجيت ساندس، يمكن لفرويد أن يربط أي شيء بأي شيء. هذا هو تفسير فرويد للسبب في أن فتاة صغيرة كان لابد أن تضع كل الساعات في غرفتها بما في ذلك ساعة يدها بعيداً عن مجال سمعها قبل أن تستطيع الذهاب للنوم. (إن دقات الساعة تشبه خفقان البظر في حالة الإثارة الجنسية!" ويقول : كيوفي إنه لم يعرف على الإطلاق امرأة لم تجد هذا مضحكاً.

London Review of Books (2-15 June 1983), p. 14.

(٧٣) Metz, Psychoanalysis and Cinema, p. 242.

(٧٤) Ibid., p. 256.

(٧٥) Ibid., p. 257.

(٧٦) يرد على ذهني هنا بعض أنصار الدراسة "الأسلوبية" للشعر الذين يرون في الانحراف اللغوي حيلة لتجنب المعنى البسيط بحيث يكون من الضروري البحث عن معان أكثر تعقيداً.

See, for example, Geoffrey N. Leech, A Linguistic Guide to English Poetry (London: Longman, 1969).

(٧٧) Calvin S. Hall, The Meaning of Dreams (New York: Harper, 1953).

ربما يجدر بي أن أضيف أن سيمور فيشر، وروجر ب. جرينبرج، وهما عالما نفس ليسا معادين للتحليل النفسي على الإطلاق ينكران بشكل قاطع صحة وصف فرويد للرقابة. لقد كتبا يقولان: "بإمكان المرء أن يقول دون تردد إنه لا يوجد في المؤلفات العلمية ما يؤيد "نظرية حفظ النوم" (ص. ٦٢) إضافة إلى ذلك "ليس من الصحيح على الإطلاق أن المحتوى الصريح للحلم هو غلاف تمويهي لا يحتوي على معلومات ذات مغزى (صريح) عن الحالة النفسية والتكيف العاطفي للحالم" (ص. ٦٤).

See The Scientific Credibility of Freud's Theories and Therapy (Brighton: Harvester Press, 1977).

ويشير إيبروين إلى أن "أعظم تحد لنظرية فرويد عن تكوين الحلم قد جاء نتيجة للأبحاث التي تتناول الأحلام والتي أجراها حديثاً علماء فسيولوجيا وعلماء نفس وأطباء نفسيون"، وبعد ذلك بقليل ينوه إلى أنه

نتيجة لهذه الدراسات الحديثة وجد العلماء أنفسهم يقلبون ادعاء فرويد بأن وظيفة الحلم هو حفظ النوم رأساً على عقب. والواقع أن النقيض يبدو صحيحاً : إن وظيفة النوم هى السماح للأفراد بالحلم".
See Robert T. Eberwein, Film and the Dream Screen: A Sleep and a Forgetting (Princeton: Princeton University Press, 1984), pp. 13 and 15.

(٧٨) Metz, Psychoanalysis and Cinema, p. 262, for instance.

(٧٩) Ibid., p. 263.

(٨٠) Ibid., p. 262.

(٨١) Ibid., p. 270.

(٨٢) المرجع نفسه ص ٢٧١ – ٢ يناقش متز بايجاز أيضاً (p. 200) The Battleship Potemkin، ولكنه لا يشير إلى تعليق إيزنشتين عليها والذى استشهدت به فيما سبق فى هذا الفصل. وهكذا فإن فرصة مقارنة ما يقوله فرويد وإيزنشتين عن الأسطورة فى علاقتها بالمعنى الاستعارى لم يتم قبولها.

(٨٣) See, however. Carroll's discussion of Metz's resort to psychoanalytic theories: Mystifying Movies (New York: Columbia University Press, 1988), chap. 1.

(٨٤) Metz, Psychoanalysis and Cinema, p. 275. The discussion appears in chap.23, pp. 274-80.

(٨٥) Ibid., pp. 278-9.

(٨٦) Ibid., p. 279.

(٨٧) أشار كثير من نقاد السينما إلى الكيفية التى يتم بها توضيح حدود الاستعارة بواسطة الإبهات المتراكب، انظر على سبيل المثال: Monaco's discussion of a dissolve from North by Northwest in How to Read a Film (Oxford: Oxford University Press, 1977), p.191; and Johnson's of one from Ingmar Bergman's Sawdust and Tinsel in Film: Space Time Light and Sound (New York: Holt, Rinehart & Winston, 1974), pp. 42-3. لا يحيل متز إلى هذه المناقشة .

(٨٨) إن الحاجة إلى أن يكون الاطلاع على الفن بواسطة الخبرة الشخصية وأن الفن لا يمكن أن نتلقاه كأمر ثانوى، قد ترسخت طويلاً. أنا أفترض أن الشرح الكلاسيكى هو شرح كانط فى نقد ملكة الحكم .
trans. J. C. Meredith (Oxford: Clarendon Press, 1928).
فكرة أنه من الطبيعى أن يكون النقد نزوعاً قد أكد عليها وتبناها عدد كبير من علماء الجمال، وتناقش الأعمال الحديثة هذه الرؤية بما فى ذلك عمل أرنولد أيزنبرج Aesthetics and the Theory of Criticism (Chicago: University of Chicago Press, 1973); Roger Scruton, Art and Imagination (London: Methuen, 1974); and Joseph Margolis, Art and Philosophy (Brighton: Harvester Press, 1980).

(٨٩) كتب كارول على سبيل المثال: Philosophical Problems of Classical Film Theory (Princeton: Princeton University Press, 1988),
إن "ما فشل كنظرية قد يتفوق كنقد" (ص. ١٧١). وهو يرى أن نظريات السينما لرودولف أرنهايم، وأندريه بازين، وف. ف بيركنز ليست على المستوى المطلوب، ولكنه معجب بالاستبصارات النقدية التى تبديها كتاباتهم.

(٩٠) يتهم كارول متز وآخرون بأنهم يضعون ما يسميه نظرية "هبوط الذروة". See Mystifying Movies, pp. 230-4

(٩١) ربما تم الاستشهاد بالفقرة التالية كمثال على مدى الجدية التي ينظر بها متز إلى جهوده وبأى ذريعة يبرر هذه الجهود: "من أوضح خصائص السينما (وهي في ذلك تختلف عن غيرها من الفنون) هي أنها تضم الكلمات والصور (الصور المرئية) و(تمثيلات الألفاظ) و(تمثيلات الأشياء)، ومادة يتم رؤيتها مباشرة، وترتيبات علاقية، بحيث إن المرء قد يتوقع مقدماً أنها ترتبط مركزيا كما لو كان ذلك عن طريق نقاط ارتباط متعددة، حتى أكثر تشابكات الأولى والثانوى حيوية، وبالتالي كي يتم إثارة المشكلة المركزية أو على الأقل واحدة من المشاكل المركزية للسيميولوجيا بأكملها. يترتب على ذلك أن ما هو معرض للمخاطرة هو أكثر من مجرد تعقيدات هي في حد ذاتها مثبطة للهمة بما فيه الكفاية، وتحيط بأفكار التكثيف - الإحلال والاستعارة - الكناية. ومع ذلك فإن هذه الأفكار تؤدى مباشرة وبوضوح إلى منطقة نائية واسعة، وهذا هو الطريق الذي أقترح الآن السير فيه".

(Psychoanalysis and Cinema, p. 231). وهذه الفقرة ذات نغمة هائلة ومحتوى فارغ. إنها شديدة التمثيل لكثير مما يقدم نفسه بوصفه نظرية في السينما في السنوات الأخيرة.

الفصل السابع

الخيال

إن العقل نهم للمعنى المستمد من عالم الظواهر والمنعكس عليه، نهم لاكتشاف تناظرات محتجبة تربط المجهول بما هو مألوف، وهو يفرغ المادة الخام من الخبرات فى نماذج، ويربطها بغيرها من النماذج ويمكن لواقعة أن شيئا ما يذكرنى بشىء آخر أن تصبح هى نفسها مصدرا محتملا للانفعال .

آرثر كوستلر(١)

اخرج إلى النور ذلك الشىء الذى لولاك ما كان مرئيا

روبرت بريسون(٢)

مقدمة :

قدم الفصل الخامس عددا من الاستعارات السينمائية، مرتبة فى أنواع. ومن المؤكد أن الشكل يمكن أن يلفت النظر إلى الاستعارة، كما أنه من الممكن جمع بعض الاستعارات معا لأنها تبدو مشتركة فى البناء نفسه. ولكن فى أغلب الأحوال لابد أن يكون ثمة خلاف حول طريقة تصنيف الاستعارة طبقا لطريقة فهمها. فالنظرية البلاغية بتأكيدها على الشكل، تميل إلى القول بأننا نكتشف الاستعارات وبالتالى نفسرها

بواسطة هذه الوسيلة. ولقد برهنا فى الفصل الثانى على أن هذه مغالطة، كما بينا كيف يمكن للمعانى الاستعارية أن تنشأ بطرق غير متوقعة. ومن هنا فإن تأسيس طوبولوجيا نهائية للاستعارة ليس أكثر من أمل كاذب ، فالتصنيف غالبا ما يعتمد على التفسير وليس العكس .

ثمة خطر آخر يرتبط بالنظرية البلاغية، فمن الممكن أن تؤدى بنا إلى الاعتقاد بأن الصورة الاستعارية هى مجرد أسلوب، وأنها مطلوبة لأنها زخرفية فحسب. ونظراً لأن الزخارف هى أشياء نضيفها أو نستبعدها فإن النتيجة المترتبة على ذلك هى فصل الاستعارة عن النسيج الأساسى للعمل الفنى. ولقد حاولت معارضة هذا الميل فى تحليلى للاستعارة عبر صفحات هذا الكتاب، عن طريق ربط الاستعارة بالسياق الأكثر رحابة للعمل الذى تظهر فيه. ولا مفر من أن يثير هذا العرض للصور الاستعارية مسائل تتعلق بالوحدة الكلية للأعمال الفنية وكذلك تماسكها وطبيعة بنائها.

أما النظرية التخيلية فى الاستعارة، فإنها تتحاشى الكثير من مزالق النظرية البلاغية، وذلك بتأكيدها على تكوين النماذج والبحث عن المعنى الذى يمكن أن توحى به علاقة ما، وحين تركز هذه النظرية على ما أسماه كوليريدج "القوة التشكيلية الخلاقة" للعقل، فإنها تلفت الانتباه إلى العلاقة المتبادلة والتكامل وإلى خلق كليات منبثقة. غير أن النظرية التخيلية قد تكون أيضا سببا فى بعض أشكال سوء الفهم والمغالطات، فمن الممكن أن توحى بانشغالها بالنشاط العقلى بأن الاستعارة مجرد شىء باطنى وذاتى.

والترجمات المتطرفة للنظرية يمكن أن تنحدر نحو أنا واحدية صريحة. وحتى التنويعات الأكثر اعتدالا للنظرية قد تتبنى نظرة شكلية فيما يتعلق بمدى اشتراك البشر فى الأفكار والمشاعر. كيف يمكن لعقل أن يفهم عقلا آخر؟ كيف يمكن لشخص أن يتجاوز طريقته الخاصة فى رؤية العلاقات واكتشاف المعانى إلى طريقة أخرى تخص شخصا آخر؟ بل إن الفكرة التى تقول بأن الاستعارة تحشد القوى الخلاقة عند الشخص الذى يتلقاه قد تؤدى إلى نتيجة مفادها أن مبدع الاستعارة لا يفعل شيئا وأن المتلقى يفعل كل شىء. ومن الممكن لتلك السخافات أن تكون ضارة مثلها مثل أكثر نواحى القصور سوءا فى النظرية البلاغية .

لهذا السبب وحده نحتاج إلى كل من هذين التفسيرين للاستعارة معا، فكل منهما يصحح الآخر ويحقق التوازن معه. ومع ذلك فقد يعبر هذا القول عن خطأ فى الفهم باعتبار أنه يفترض ازدواجية ممزقة. ولكن لا حاجة بنا لتصور الأمر على هذا النحو. إن مبدأ التكاملية لا يدعى أكثر من أن لدينا وصفين للاستعارة، والحقيقة مستعارين للمستعار، كل منهما يجذب الانتباه إلى أوجه مختلفة من الاستعارة. وكل تفسير من التفسيرين غير كاف بذاته، ومن الممكن أن يرسما معا صورة أكثر اكتمالا. فحينما تكون النظرية البلاغية معنية بالعلامات وبتنظيمها فى مواقع محددة، تكون النظرية التخيلية معنية بكيفية فهمنا للعلامات، إحداهما: تهتم بالخصائص الشكلية، والثانية تهتم بالعمليات العقلية. إن العلامات هى التى تجعل العمليات العقلية ممكنة، وفى الوقت نفسة هى توجد بفضل تلك العمليات العقلية.

ثمة خطأ شائع هو الاعتقاد بأن العلامات ملك عام مشترك بين الناس فى حين لا ينطبق هذا على العمليات العقلية – ذلك أنها خاصة ومزاجية. غير أن التأمل فى هذه المسألة سرعان ما يكشف خطأ هذا الانقسام الثنائى. إن ما يجعل العلامة علامة لا مجرد ثرثرة أو خربشة أو بقعة حبر هو أن لها مغزى مقصوداً. إنها تنتمى إلى نسق، وبفضل هذا النسق نعترف بها كوحدة صوتية، أو حرف B الخفيف، أو حرف من حروف الأبجدية، أو كلمة أو صورة فى لوحة مرسومة، أو صورة فوتوغرافية. إن العلامة ليست أسهل ولا أصعب منالاً من النسق الذى تعتمد عليه فى وجودها كعلامة. والنسق الذى يجعل وجود العلامة ممكنا ويعين كيفية استخدامها مع غيرها من العلامات، ليس أكثر خصوصية ولا أصعب منالا من العلامة نفسها. غير أن النسق هو بناء عقلى نحصل عليه من خلال عملية تحدث على النطاق الاجتماعى وتسهم فى التنشئة الاجتماعية (بما فى ذلك تعلم ما هو علامة وما ليس علامة)، وهو يخلق إمكانية إجراء عمليات عقلية أخرى بما فى ذلك تلك التى تعدل من النسق نفسه.

سيفهم البعض على الفور ما أشرت إليه ببساطة بلفظ النسق على أنه ذلك الذى أسماه بعض اللغويين الذين خلفوا سوسير بالطاقة اللغوية، وسوف يرادفون بين

العمليات العقلية التى تحدثت عنها وبين الشفرات التى يدعى علماء السيميوطيقا أنها تحكم عملية تمييز العلامات واستخدامها وتأويلها. غير أنه من المعروف أن سيميوطيقا سوسير باعتبارها طريقة لتفسير العلامات والمعنى تواجه صعوبات خلقتها لنفسها. أولا: إن اعتماد اللغة على الاعتبارات الآنية يحول دون تفسير أنواع معينة من التغيرات الإبداعية فى اللغة[٣]. ثانيا: إن مصطلح شفرة يحجب قضايا مهمة ويضللها فى الوقت نفسه. إنه يقلل من أهمية عدم تجانس Heterogeneity العمليات التى يفترض فيه أن يسميها، ويجعل الأمر يبدو كما لو أن القوانين والقواعد والأعراف والمبادئ واللهجات والأنواع الأدبية والأساليب والأنماط والتأكيدات والحدوس وغيرها من الأساليب التى نفهم بها فحوى شيء من الأشياء، تعمل على نحو مشابه. لقد كنس الكثير تحت الحصير نفسه. وفى الوقت نفسه تحمل الكلمة معنى ضمنيا هو أن كل تلك الأشياء قابلة لأن تصاغ بالقدر نفسه من الوضوح. إن مصطلح شفرة سوف يلزمنا بأشياء نعرف أنها ليست صحيحة، وعلينا أن نتجنب استخدامه على قدر الإمكان.

على أية حال، يساعدنا تذكر أخطاء النظرية السيميوطيقية لسوسير على تركيز اهتمامنا على الأهمية الاستثنائية للاستعارة. ذلك أن دراسة العمل البلاغى لا تحتاج إلى الاعتماد على مفهوم الشفرات. إضافة إلى ذلك فإنها تركز على التفاعل بين الجدة وبين النسق، وبالتالى تساعد على إقامة جسور على ذلك الانقسام المصطنع بين التاريخ واللاتاريخ الذى تفترضه النظرية البنيوية السوسيرية[٤].

لقد سلمنا منذ فترة طويلة بأن الاستعارة تعد سببا مهما من أسباب تغيير الكلمات لمعناها. وعلى أية حالها فقد فسرنا هذه التغيرات فى ضوء النظرية البلاغية. كذلك فقد رأينا فى الفصل السادس عندما طبقنا ترجمة من ترجمات النظرية البلاغية على الاستعارة السينمائية، مدى خصوبة الاستعارة (ويمكن أن نضيف ثروة المعانى البلاغية) التى يمكن أن نجدها حتى فى ظل القيود البنائية على الصيغ المستخدمة لتعيين الاستعارة. وما نحتاج إليه الآن هو إلقاء نظرة على طريقة ربط المعانى البلاغية بشكل العلامات وكذلك بأنماط التفكير التى تنتجها.

لقد ناقشنا فى الفصل السابق نظريتين حاولتا بالتفصيل شرح طريقة تكوين الاستعارة السينمائية وكيفية فهمها. وربما كانت النظريتان أقرب شبها بتفسيرات النظرية التخيلية للاستعارة من تفسيرات النظرية البلاغية. وأنا أشير بالطبع إلى مشروع متز الفرويدى، وإلى اقتراحات إيزنشتين عن الحديث الداخلى. وسوف تساعدنا نظرة إضافية نلقيها على بعض مشكلات وجوانب ضعف هذه النظريات على فهم ما الذى ينبغى أن تشتمل عليه نظرية تخيلية فى الاستعارة السينمائية.

أخطاء معالجة التحليل النفسى :

هناك كثير من المحاولات، بما فيها محاولات قام بها فرويد نفسه لربط التحليل النفسى بدراسة الفن(٥). وتنطبق بعض التعليقات التى سأقدمها الآن على بعض جوانب تلك المحاولات، كما ينطبق بعضها على ترجمة متز للتحليل النفسى، غير أننى سوف أركز على وجه العموم على الأفكار التى طورها متز.

يتبنى متز قراءة لاكان لفرويد، وبذلك فهو يقلل من شأن العامل السببى فى الكثير من تصورات فرويد ومناقشاته، غير أن فرويد، كما يبين متز نفسه، كان يلجأ إلى استخدام نوعين رئيسيين من الاستعارة : المجموعة الأولى المشتقة من الميكانيكا، والأخرى من اللغويات(٦). أى أن فرويد تأرجح بين طريقتين فى التفسير متعارضتين الطريقة السببية والطريقة الغائية. على سبيل المثال فإن مناقشة فرويد للتكثيف والإزاحة تشدد على الميكانيزمات السببية المؤثرة. فالقوى المكبوتة تتفاعل مع عملية تصفية وتنتج الأحلام. وتشكل هذه القوى الرغبات التى تخفيها قوة الرقابة كيلا توقظ الحالم. ويستخدم التحليل النفسى التداعى الحر حتى يمكِّن المريض من مواجهة الذكريات المكبوتة. وتختلط المصطلحات السببية والغائية فى التفسير الفرويدى اختلاطا لا خلاص منه والنتيجة هى خليط مرعب. إنه يشبه إلى حد ما تفسير نقلة من النقلات فى لعبة شطرنج بالقول بأن يد صاحب القطع البيضاء دفعت الفيل هناك وهددت الشاة بالموت فى نقلتين. إنه يشوش قواعد لغة بقواعد لغة أخرى. ولقد أفضى هذا النقد

لفرويد إلى الاعتراف بأننا نحتاج إلى فهم السلوك الغائى بلغة المبررات العقلية. وينبغى لوجهة النظر التخيلية للاستعارة أن تقدم تفسيرات للاستعارة من حيث المعانى المقصودة لا من حيث العوامل السببية .

ترث أية محاولة لاستخدام نظرية فرويد لأغراض جمالية عقبة أخرى. فعلى الرغم من أن فرويد يؤمن بضرورة التطبيق الشامل لمشروعه السيكولوجى فقد نشأ هذا المشروع عن محاولاته لعلاج العصاب. ومعنى ذلك أنه قد أدمج منذ البداية فى نسقه معنى الانحراف واللاعقلانية. وهذا المعنى يصبغ تفسيره للعمليات الأولية والعمليات المتصلة بها. ولقد لاحظنا كيف أن متز بمتابعته لفرويد فى تفسيره للتكثيف والإزاحة، قد انتهى إلى رؤيتهما كحجب للمعنى بدلا من أن يكونا تعبيرا عن معنى. ومع ذلك فإن الاستعارة سائدة فى الخطاب الإنسانى وحاضرة دائما لدرجة أن أية محاولة لربطه إجمالا بسوء التوافق والعلل العقلية لابد أن تخطئ الهدف. وينبغى لنظرية فى الاستعارة أن تبدأ من مقدمة تقول بأن الاستعارة هى شىء عادى جدا وتحدث يوميا فى السلوك البشرى.

ثمة ميراث آخر غير ملائم جاءنا من فرويد. لقد أكد فرويد بشدة على طبيعة العملية الأولية اللاعقلانية والساعية إلى اللذة، على خلاف العملية الثانوية التى يطابقها فرويد مع العقلانية ومبدأ الواقع. فإذا كانت الاستعارة مرتبطة بالعملية الأولية، كما هو متصور، فإن الخطر يتمثل فى أن الفرشاة نفسها سوف تلطخ الاستعارة. سوف ينظر إليها بوصفها طريقة للخطاب غير عقلانية وتسعى نحو التهرب من الواقع. إذن فالتفسير الذى يقدمه التحليل النفسى للاستعارة قد يدعم ذلك الارتياب فى الاستعارة التى استمرت فترة طويلة بسبب قدرتها على زعزعة وجهات نظرنا الثابتة فى الأشياء وصياغتها بشكل جديد. صحيح أن متز فى ترجمته لنظرية فرويد لا ينظر إلى الاستعارة كأمر غير صحى، ولكن قد يرجع ذلك إلى أنه يرحب باللاعقلانية. وأنا لا أعتقد أنه ينبغى لتفسير الاستعارة أن يفترض أن العملية الاستعارية نفسها غير عقلانية على الرغم من أن بعض الاستعارات الخاصة قد تكون لا عقلانية فى فحواها.

وحتى لو كان علينا أن نقبل بأن اللاوعى يلعب دورا فى خلق الاستعارة، فلا يلزم عن ذلك أن الاقترانات الاستعارية والمعانى التى تنشأ عنها ضد العقل. والحقيقة أن

هذه النتيجة لا تكون نتيجة ضرورية إلا إذا كانت تلزم عن طريقة تعريف اللاوعى. بالطبع لم يكتشف فرويد اللاوعى ، فالدليل على وجوده معروف منذ زمن طويل[٧]. إن ما فعله هو بناء نموذج معين له. ومن الممكن الاعتراض بأن نموذجه يعانى من عيوب خطيرة. على وجه الخصوص ثمة أشكال كثيرة من السلوك غير الواعى لا يأخذها فى حسبانه ولا يقدم لها سوى تفسير محدود. الذكريات السارة الغائبة من الذاكرة لفترة طويلة، الافتراضات غير الواعية، المهارات التى تشكل جزءاً منا والتى نأخذ امتلاكنا لها كأمر مسلم به، الشجاعة الموروثة بيولوجيا أو جينيا، المعرفة الضمنية، اللمحات والومضات الحدسية[٨]. ولقد بدأ علم النفس المعرفى اليوم فى الكشف عن جوانب من سلوك العقل لا نحلم بالكشف عنها داخل علم النفس الفرويدى"[٩]. بل إنه قد يبدأ فى نشر بعض النتائج المشوقة عن البحث التجريبى فى عمليات الاستعارة[١٠]. ولقد حصر متز نطاق بحثه السيكولوجى فى الاستعارة السينمائية فى حدود ضيقة جدا باعتماده على نموذج فرويد الخاص بالعملية الأولية فحسب .

مثلا: يربط فرويد التكثيف والإزاحة بذكريات الطفولة والرغبات المكبوتة. وبالتالى فإن معانى الصورة الواردة فى الحلم ترتبط بالتاريخ الشخصى للحالم. وهو يفترض أيضا أن الكثير من الصدمات التى يتعرض لها الأفراد يمكن الرجوع بها إلى أصول مشتركة إلى الصراعات الأوديبية على سبيل المثال. غير أننا نرتكب خطأ تاريخيا حين نطابق معنى العمل الفنى مع أصوله. ولا شك أن هذا ما اختار النقاد الفرويديون أن يفعلوه مع وجود مثال فرويد أمامهم. ولا يستطيع المرء أن يتهم متز بذلك[١١]. غير أنه فى المناسبات القليلة التى يفحص فيها استعارات سينمائية معينة، لا يستطيع التوفيق بين شرحه للمعنى المكثف الذى يعثر عليه فيها (والذى يرتبط بالقصة وبأفكار الفيلم) وبين تعريف فرويد للتكثيف (الذى يرتبط بالماضى الخاص للفرد) .

ولقد رأينا بالفعل فى جميع تحليلاتنا للاستعارة أن الكل أكبر من مجموع الأجزاء. إذن فينبغى للنظرية التخيلية فى الاستعارة أن تركز على المعانى المنبثقة، وعلى إمكانية وصول الجميع إلى هذه المعانى .

ثمة خطأ رئيسى آخر فى تفسير التحليل النفسى للاستعارة، وهو خطأ نتبينه بوجه خاص فى كتاب متز. إنه يؤكد بشدة على الصعوبات التى تواجهها العملية الثانوية فى فهم العمليات الاولية (اللاوعى) ولكن حيث إن التفسير ينتمى إلى الوعى، فما هو الهدف من تفسير الاستعارة، التى نعرف عنها الكثير، بلغة العمليات العقلية التى نعرف عنها القليل ؟ إن هذه الطريقة تقلب الاتجاه الصحيح للتفسير، والذى يبدأ مما نعرفه أكثر إلى ما نعرفه أقل. كما أن التحليل النفسى يؤدى بنا على الأرجح إلى الانهماك فى مشكلات سخيفة (مثل التساؤل عما إذا كانت أدوات التقطيع تنتمى أساسا إلى العملية الأولية أم إلى العملية الثانوية). إذن، حتى لو افترضنا أن العقل غير الواعى يلعب دورا فى خلق الاستعارة، فلا يلزم عن ذلك أن بحثنا يجب أن يبدأ هناك. إننا نتوقع من نظرية تخيلية صحيحة فى الاستعارة أن تركز على ما يمكن أن نرى الناس يفعلونه حين يبتكرون الاستعارة أو يؤولونه. وهكذا كان نقد تفسير التحليل النفسى للاستعارة مفيدا، وقد أتاح وضع بعض الخطوط المرشدة من أجل نظرية تخيلية .

المزيد عن إيزنشتين :

طبقا لما يقوله هربرت إيجل فى كتابه "النظرية الروسية الشكلية فى السينما"(١٢)"Russian Formalist Film Theory"، استفاد إيزنشتين من نظريات عالم النفس ليف فيجوتسكى Lev Vygotsky فى تقديم أفكاره عن "الحديث الداخلى". غير أنى لا أجد دليلا على ذلك. إن نظريتيهما مختلفتان تماما عن بعضهما البعض، وإيجل يحرف ما يقوله فيجوتسكى عندما يدعى أن فيجوتسكى يعتقد أن العمليات العقلية البشرية (والحديث الداخلى) تعتمد على الإدراك بواسطة الصور الكلية(١٣).

لقد رغب فيجوتسكى فى دراسة العمليات الداخلية للتفكير والحديث، وهو الجانب الذى يعود إلى الشخص نفسه أكثر مما يعود إلى العالم الخارجى. ولقد بدأ فى بحثه عما هو مجهول من المعلوم القابل للملاحظة، ثم أجرى تجارب لاختبار الافتراضات التى وضعها. وبعد أن استمد نقطة انطلاقه من أعمال بياجيه الأولى، بحث فى كيفية

تعلم الأطفال للحديث الشفهى ثم المكتوب، وعلى وجه الخصوص ما الذى يحدث عندما يبدأون فى الحديث إلى أنفسهم، إذا جاز التعبير، وفى إضفاء الطابع الذاتى على حديثهم؟ ولقد استنتج أن ثمة مراحل لهذا التطور الذى يفضى إلى طبقات متماثلة من الوعى. وأن الحديث الداخلى هو الوسيط بين الحديث الملفوظ وبين المرحلة الأخيرة والمستوى الأعمق من التفكير نفسه. وهذه الصيغة توجد فى مستواها الخاص وبقوانينها الخاصة التى يحاول فيجوتسكى أن يحدد بعضها. وعلى الرغم من أن الروابط بين الكلمات والمعانى ليست منقطعة بدرجة انقطاعها نفسها فى الفكر الخالص، فإن الحديث الداخلى يعمل بشكل مختلف عن الحديث الملفوظ. مثلا يصبح الإحساس أشد أهمية من المعنى - بمعنى أنه حينما يكون المعنى هو العنصر الثابت المرتبط بالكلمة، يكون الإحساس هو مجموع التداعيات السيكولوجية التى قد تتراكم حوله، فى الإمكان توضيح هذا الأمر بالقول بأنه بينما يكون معنى الأمانة ثابتا فإن الإحساس به يتغير إلى حد كبير حينما يكرر أنتونى القول بأن "بروتس رجل أمين". ويؤكد فيجوتسكى أن "هيمنة الإحساس على المعنى، وهيمنة الجملة على الكلمة، وهيمنة السياق على الجملة تكون هى القاعدة فى الحديث الداخلى"(١٤). كما يشير إلى خصائص أخرى مثل الالتصاق (حيث تندمج عدة كلمات فى كلمة واحدة) وكذلك التشبع (حيث يكون هناك تدفق فى الإحساس)

وكما أن الحديث الداخلى هو وظيفة مستقلة من وظائف الحديث، كذلك يرى فيجوتسكى التفكير نفسه باعتباره مستوى آخر مستقلا من مستويات الوعى. وهو يتحدث عن جوانبه الإرادية الفعالة وكذلك عن تحرره من معانى الكلمات. ومن المشوق ما يقوله فيجوتسكى من أن "المسرح قد واجه مسألة التفكير فيما وراء الكلمات قبل أن يفعل علم النفس" .

ويستشهد بتجربة ستانسلا فسكى مع "النص الدفين فى الحوار المسرحى"(١٥). كل تلك الملاحظات التى تلفت الانتباه إلى مغزى السياق الشامل هى ملاحظات مثيرة، ولازالت وثيقة الصلة بمحاولة ربط التفكير الداخلى بخلق الاستعارة وفهمها .

ينبغى أن نشير إلى أن أهداف فيجوتسكى موجهة نحو استقصاء العلاقة بين الكلمات والتفكير. ومع ذلك فنظرا لأن بحثنا معنى بالسينما، فلابد أن يتجاوز روابط التفكير بالألفاظ، وأن يأخذ فى اعتباره المقولات نفسها التى تشكل أساس التفكير والخبرة .

لم يقل فيجوتسكى أننا نفهم بالصور - كما يعتقد هربرت إيجل - سواء فيما يتعلق بالتفكير أو بالحديث الداخلى. هذه هى النقاط التى يفترق عندها فيجوتسكى عن إيزنشتين الذى اعتقد أن الحديث الداخلى هو حديث حسى بالصور. ولم يكن إيزنشتين فى حاجة للاعتماد على فيجوتسكى فى الحصول على المصطلح لأنه كان مصطلحا شائعا فى ذلك الوقت. إن إيزنشتين مدين لليفى برول فى المقام الأول، على الأقل من أجل الفكرة التى تقول إن هذا النوع من الحديث أكثر بدائية أو نكوصا من الخطاب المنطقى. (وهى معان لا نجدها فى كتاب فيجوتسكى). ويؤدى هذا الرأى، كما هو الحال مع فرويد، إلى انقسام غير مرغوب فيه ولا مبرر له بين العقلانية العامة واللاعقلانية الشخصية (ولا شك أن فرويد كان متأثرا هو الآخر بليفى برول فى بعض الحجج التى استخدمها).

يضع إيزنشتين صيغة لطبيعة الفن الحقيقية بوصفها وحدة الثنائيات. "يعتمد تأثير عمل أدبى ما على حقيقة أن هناك عملية مزدوجة تحدث فيه: صعودا مندفعا ومتواليًا على طول درجات الوعى الأشد وضوحا، وتغلغلا متزامنا بواسطة البنية الخاصة بالشكل داخل طبقات التفكير الحسى الأشد عمقا"(١٦).

ويربط إيزنشتين التوتر الناتج عن تواجد هذين الميلين معا بالديالكتيك، يقول إيزنشتين: "بالسماح لأحد العنصرين بالسيطرة يظل العمل الفنى بعيدا عن الكمال. والاتجاه نحو الجانب المنطقى الفكرى يجعل العمل الفنى جافا، منطقيا وتعليميا. غير أن الإفراط فى التشديد على الشكل الحسى من التفكير مع عدم أخذ الميل المنطقى الفكرى فى الاعتبار يكون مهلكا للعمل الفنى بالقدر نفسه ، فيصبح العمل الفنى محكوما عليه بأنه خليط حسى عديم النظام ، وبالتفكك والهذيان. ولا تكمن الوحدة

الحقيقية المشحونة بالتوتر بين الشكل والمضمون إلا فى التداخل الذى يوحد ثنائية هذين الميلين(١٧).

والجديد فى صيغة إيزنشتين أنه يطابق الحديث الداخلى بما يسمى الحديث "الحسى بالصور" ، وربما كان لدى إيزنشتين نفسه بوصفه مخرجا موهوبا ميل للتفكير بالصور غير أنه لا يقدم أى دليل يدعم الاقتراح القائل بأن هذا هو جوهر الحديث الداخلى. حتى الأمثلة التى يضربها لإيضاح الطبيعة الأسطورية "للأشكال البدائية من التفكير" لا تقدم هذا الدليل، حيث إنها تتناول طرق الربط بين الأشياء وليس التفكير بالصور. إذن فهذا التطابق يعبر عن نزعة شخصية فقط على أفضل تقدير، وعلى أسوا تقدير يقدم تبريرا خاصا ولا مسوغ له للسينما بوصفها الفن الأكثر قربًا من منبع الحديث الداخلى. لذلك فمن الصعب أن نرى لهذا الجزء من نظرية إيزنشتين قيمة أو أنه يقود إلى أى شيء. هناك أفكار كثيرة أخرى تحدث عنها إيزنشتين ليست جديدة، وكما أشرت فى الفصل الرابع، يندرج الديالكتيك الذى تحدث عنه ضمن نظرية عضوية فى الفن. نظرية تقليدية يمكن أن نرجع بها إلى أرسطو. بل إننا يمكن أن ننظر إلى التحذير الذى استشهدنا به توا عن خطورة السماح لأحد الميلين بالتغلب على الآخر باعتباره دعوة إلى التوازن بين العناصر الأبوللونية والديونيزية. وفى اعتقادى أن برين لويس فى مقال "جين مترى وجماليات السينما" "Jean Mitry and The Aesthetics of The Cinema" كان على حق فى إشارته إلى أن إيزنشتين هو واحد من ورثة القرن العشرين للتصورات الرومانسية والرمزية فى الفن(١٨) . ويحاول لويس البرهنة على أن إيزنشتين كان له تأثير كبير على جين مترى فى هذا الصدد، وأنه من الممكن النظر إليهما على أنهما ينتميان إلى عائلة فكرية لها مزاج عقلى واحد، وهى تلك العائلة من المنظرين والنقاد المتشابهى النزعة الذين يشتركون فى الاعتقاد بأهمية التعبيرات الرمزية بالنسبة للجنس البشرى، وهى التعبيرات التى تتميز بتعارضها مع طرق التعبير الخطابية أو التمثيلية(١٩). ولا يقصد لويس، ولا أنا كذلك، الإساءة لإيزنشتين (أو مترى) بهذا القول. والحقيقة أننى سوف أذهب أبعد من ذلك. فمنذ جوته على الأقل كان هذا هو الاتجاه السائد فى نظرية الفن والنقد الفنى، ولقد أثمر- ولازال يثمر- أشد

الاستبصارات خصوصية في الفن. أما الحركات المضادة مثل المعالجات الماركسية أو السيميوطيقية أو التفكيكية فقد أنتجت عددا وفيرًا من الرطانات الأيديولوجية، غير أنها كانت عقيمة في تقديم أي فهم جديد للفن، ومن المؤكد أنها لم تقدم أي ناقد أو منظر له وزن الممثلين الرئيسيين نفسه لهذه العائلة الفكرية.

ولا شك أن أرنست كاسيرر هو ممثل رئيسي لهذا الاتجاه، ولقد لفتُّ الانتباه في الفصل الرابع إلى بعض أوجه التماثل بين مناقشة إيزنشتين "لعمليات التفكير البدائي" وبين وصف كاسيرر للتفكير "الأسطوري". والحقيقة أنه حينما تتلاقى موضوعات اهتمامهما فإن ما يقوله كاسيرر غالبا ما يضيف منظورا أكثر اتساعا، وأحيانا تصحيحا لاستكشافات إيزنشتين .

على سبيل المثال : يرفض كاسيرر بوضوح التصور القائل بأن التفكير الأسطوري يرتبط بشكل من أشكال التفكير قبل المنطقي الذي يميز أجدادنا الأوائل، وهو يشير إلى أن الدليل الأنثروبولوجي والأثينولوجي يبين أن المجتمعات البدائية تتسم بالعملية والمنطقية في الكثير من الأمور مثل المجتمعات الحديثة تماما، وبالمقابل فإن الحياة الحديثة والثقافة الحديثة تكشف عن العديد من الافتراضات والممارسات الأسطورية[٢٠]. ومع ذلك فهو يتفق مع إيزنشتين في محاولة إثبات أن ثمة مقولات للفكر الأسطوري، تتعارض مع العلاقات المنطقية ومع المنهج العلمي. وعلى وجه الخصوص، يشير كاسيرر إلى أن الجزء في الفكر الأسطوري لا يمثل الكل فقط بل إنه هو الكل بشكل قاطع[٢١]. وإلى أن الشيء يكون حاضرًا بكامله بمجرد الحصول على أي شيء شبيه به[٢٢]. وأن الأسطورة تربط الأجزاء معا في وحدة الصورة، أي الصورة البلاغية الأسطورية[٢٣]. إضافة إلى ذلك يتفق كاسيرر مع إيزنشتين في التأكيد على الطبيعة العاطفية للفهم الأسطوري "إن القوام الحقيقي للأسطورة ليس هو الفكر بل الشعور"[٢٤].

ورغم أنني لا أحب أن يعتقد القراء أني أتفق مع كل ما يقوله كاسيرر، ففي رأيي أنه يشير إلى مسائل تشتمل على بذور نظرية تخيلية في الاستعارة. لذا أرغب في استقراء بعض النقاط من كتاباته وعرض تقديري الخاص لأهميتها.

ثمة مسألة تتكرر بشكل دائم فى أعمال كاسيرر هى دور اللغة فى التطور الإنسانى. إن اكتساب القدرة على الكلام يعتبر تطورًا حاسمًا من وجهة النظر التطورية. وينظر كاسيرر إلى الكائن البشرى بوصفه حيوانًا صانعًا للرموز. وعندما يناقش كاسيرر مسألة تتعلق بهذا الموضوع - وهى السؤال عما إذا كانت الاستعارات المستخدمة فى الحديث تخلق فهما أسطوريًا (كما يقترح ماكس موللر)، أم أن النظرة الأسطورية للأشياء هى التى تخلق استعارة - يعترض على هذه التساؤلات باعتبار أنها تساؤلات مضللة، ويحاول البرهنة على أن كلا من الاستعارة والأسطورة ينبثق من النشاط العقلى الأساسى نفسه(٢٥). فما هى اللغة إن لم تكن تحويل الخبرة الانفعالية أو المعرفية إلى علامة أو رمز؟ وهذا يتطلب كلا من الإزاحة (أى أن يأتى شىء ما لينوب عن شىء آخر) والتكثيف (وهو مركز إدراك مستخلص من تعدد وانتشار الخبرة)(٢٦). إن المعنى الرئيسى المتضمن فى هذا الرأى، كما أفهمه، هو أن فعل الكلام، أى فعل الترميز هو الفعل الاستعارى الأول. وبصرف النظر عما إذا كان التفكير الاستعارى يمثل مرضا من أمراض السلوك الإنسانى أم لا، فإنه الشرط الحقيقى الذى يجعل اللغة ممكنة، وبالتالى يجعل كل ما يترتب على اللغة ممكنا: الفكر، الثقافة، الحضارة، وحتى السينما ذاتها. إن تكنولوجيا السينما ستكون مستحيلة بدون نظام رمزى، بل إن فهم الصورة بوصفها علامة أيقونية وإشارية يستلزم تلك القفزة الذهنية التى تربط العلامة بالمحال إليه. إذن فإن أى نظرية تخيلية فى الاستعارة تفعل خيرا إذا اعتمدت على هذا الاعتراف الأساسى .

لا شك أن هذا الاعتراف يترك الكثير مما يتطلب الإجابة عنه. فهو مثلا لا يخبرنا إلا بالقليل فيما يتعلق بالتمييز الذى تقوم به داخل نطاق الكلام بين التعبيرات البلاغية وغير البلاغية، أو عن السبب الذى يدفعنا للقيام بهذا التمييز. بل إنه لا ينبئنا بالسبب الذى يجعل البنيات الفنية شديدة الاعتماد على التنظيم البلاغى. ولكن قد يساعدنا تتبع مسارات التفكير عند كاسيرر على فهم سبب لجوء الأعمال الفنية فى كثير من الأحوال إلى علاقات غير منطقية .

يعتقد كاسيرر أن التفكير الأسطورى والتفكير الفنى مرتبطان، غير أنه يحاول البرهنة على أنهما عندما ينشآن يتطوران فى اتجاهين بعيدين عن بعضهما البعض.

ومع ذلك فإن إحدى الخصائص التى ينسبها كاسيرر للتفكير الأسطورى تظل، على ما أعتقد، خاصة أساسية من خصائص الفن أيضا. يقول كاسيرر إن الأسطورة تكافح من أجل "وحدة العالم" أى من أجل فهم الكل الذى يكون لجميع الأشياء فيه معنى وتكون مفهومة(٢٧). وهذه أيضا بديهية من بديهيات الفن فينبغى أن يكون كل شىء فى العمل الفنى ملائما وله ما يبرره. وهو أمر معروف منذ زمن طويل كقاعدة مبنية على الممارسة العملية. لقد كان معلم كوليريدج الذى دربه على النصوص الكلاسيكية، يعلمه أن لكل كلمة ولكل موقع توجد فيه الكلمة ما يبرره، وأنه حتى أكثر القصائد خروجا على القواعد لها منطقها الخاص، "الصارم كصرامة المنطق العلمى، وأشد صعوبة وأكثر تعقيدا"(٢٨).

إن هذا القول أكثر من مجرد نصيحة سديدة. إنه البديهية الأساسية التى يقوم عليها كل ما يفعله القراء والمشاهدون عندما يتناولون عملا فنيا ويسعون لفهم وحدته وتماسكه. إن الهاجس الذى يتسلط على الفنان لربط الأشياء ببعضها فى وحدة كلية متماسكة له شدة الهاجس المسيطر نفسها على القارئ أو المشاهد. والحق أن المرء لا يستطيع أن يتعرض لمناقشة إيزنشتين عن المونتاج دون أن يشعر بشدة تثبتيه على الترابط. ويشير إيزنشتين أيضا إلى أن التزام الفنان بهذا شديد إلى درجة أنه لابد من أن يعتمد على العلاقات اللاعقلانية (على الرغم من أنه كما رأينا من قبل يشعر أن هذا الأمر يسبب تعارضا بين الطموح العقلانى والنكوص النفسى)(٢٩). وهذه الملاحظة ليست جديدة فقد أبدى أرسطو ملاحظة كهذه عندما تحدث عن تمثال ميلوس فى أرجوس؛ لقد سقط التمثال على قاتل ميلوس عندما كان حاضراً فى مهرجان، ويعلق أرسطو قائلا إن مثل تلك الأحداث لا يبدو أنها ترجع إلى الصدفة. ويستنتج أن الحبكات المبنية على مبدأ التخطيط بدلا من المصادفة هى الأفضل .

يبدو أنه من حاجات الإنسان الأساسية أن تكون الحياة مفهومة. وتهدف الأسطورة إلى إشباع هذه الحاجة وذلك عن طريق وضع إدراكاتنا وأفعالنا داخل نظام كونى ذى معنى. كما يهدف الفن إلى إشباع هذه الحاجة عن طريق تقديم أعمال رمزية

تحكمها خطة شاملة. إن تحقيق هذه الخطة الشاملة هو كل شيء بالنسبة للفنان. وهذه العقيدة تجسد في أغلب الأحوال وجهة النظر التي تقول إن الفن يختص بالتشابه والتزامن، بالتناغم والتوافق بعيدا عن قبضة المنطق، وبقيامه بذلك يستجيب لحنيننا الأشد عمقا للكمال. وهي تؤكد أيضا أن أكبر أعداء الفن هما المصادفة وانعدام المعنى(٣٠) .

من هنا يأتي تصريح إيزنشتين بأن المونتاج هو "وسيلة لتحقيق وحدة من مستوى أعلى، فمن خلال صورة المونتاج تحقق هذه الوسيلة تجسيدا عضويا لفكرة وحيدة، تجسيدا يضم كل عناصر وأجزاء وتفاصيل العمل السينمائي"(٣١) ومن هنا أيضا يأتي إصراره على النظرية العضوية وتصريحه في مقال آخر بأن "للعمل الفني تأثيرا قائما بذاته على من يرونه، ليس لأنه يرقى إلى مستوى الظاهرة الطبيعية فحسب (أي أنه يخضع لقوانين البناء نفسها التي تخضع لها ظاهرة عضوية) ، بل لأن قوانين بنائه هي القوانين التي تحكم هؤلاء الذين يشاهدون العمل، بقدر ما أن هؤلاء المشاهدين هم أيضا جزء من الطبيعة العضوية"(٣٢). ومن هنا يأتي أيضا اقتناعه بأن الحديث الداخلي هو مفتاح فهم القوانين التي تحكم الفن، ليس لمجرد أنه يتصور أن الفن قائم على الصور، بل لأنه قبل كل شيء يعتبره مسألة عاطفية – حسية تولد "كينيات جديدة عن طريق تسهيل "الاندماج الوجداني" .

على الرغم من أنني متعاطف بعمق مع تأكيد إيزنشتين مرة أخرى على الرؤية الرمزية للفن، وعلى وجه الخصوص مع افتراضه أن القوانين نفسها المتعلقة بمعنى العمل الفني تربط المبدعين والمشاهدين معا بالطريقة نفسها، فإنني لا أملك سوى الشعور بخيبة الأمل من أنه ناقش فرضيته بمثل تلك التعبيرات العامة، وعندما يصل إيزنشتين إلى ما هو ملموس وإلى التفاصيل، وعندما يصل إلى قمة أصالته كمنظر للممارسة السينمائية، فإنه لا يكتب عن العمليات الفعلية التي تحكم هذه الممارسة بقدر ما يكتب عن التقنيات والإستراتيجيات الفنية لصناعة الفيلم. أما في كتاباته عن إمكانيات وفعاليات المونتاج فليس له مثيل. ومع ذلك فهذه الاعتبارات شكلية بطبيعتها.

إنها تنتمي إلى البلاغة في المقام أكثر من كونها شرح المبادئ والشرائع التي تمكّن انفعال الشعر، إذا جاز التعبير.

حول المخططات :

ثمة أمر ما برز كحقيقة رئيسية وهو أن العقل يسعى نحو فهم المعنى. لقد أصبحت كيفية توصل العقل إلى المعنى واحدة من الاهتمامات الرئيسية لعلم النفس المعرفي. وعلى الرغم من أن الاكتشافات ستتوالى مع تقدم البحث، فإن بعضها قد ثبت بالفعل أنه على درجة كبيرة من الأهمية. وأود أن أختار دراسة واحدة على وجه التخصيص تربط تأويل الاستعارة بفهم المعنى المستفاد من نص من النصوص بشكل غير مباشر، وليس بشكل حرفي. يقول ديفيد رويلهارت في مقال "بعض المشكلات الخاصة بفكرة المعاني الحرفية" "Some Problems With The Notion of Literal Meanings":

"كنت فيما مضى منهكا لعدة سنوات في دراسة العمليات التي يؤول الناس بواسطتها القصص. وفي هذه الدراسة اتضح لي كأكثر ما يكون الوضوح أن المعاني الحرفية – بالمعنى الذي يشير إليه المدافعون عن النظريات التأليفية – والمعاني المستفادة قد انحرفت حتى في معظم الحالات اليومية. كما اتضح لي أيضا أن مفهوم عملية الإدراك القائم على مخطط هو أكثر التفسيرات البديلة صلاحية. وأن نظرة متفحصة إلى أي قصة وإلى ما نعطيه من تفسيرات لهذه القصة يوضح هذا الأمر تماما. ولنمعن النظر في الفقرة الموجزة التالية : "منذ أزمة البترول والأعمال التجارية تسير ببطء. ولم يعد ثمة شخص يرغب في الحصول على السلع الرفيعة المستوى. فجأة يفتح الباب ويدخل المعرض رجل أنيق فيضفي جون على وجهه تعبيرا ودودا وأمينا ويتجه نحو الرجل" ، ورغم أن المثال مجرد شذرة صغيرة فإن معظم الناس يصلون إلى تفسير واضح نوعا ما لهذه القصة. فمن الواضح أن جون هو تاجر سيارات يمر بأوقات عصيبة. ومن المحتمل أن جون يبيع سيارات كبيرة وأنيقة. ومن المرجح أن تكون

كاديلاك فجأة يدخل المعرض حيث يعمل جون عميلاً كبيراً ويرغب جون في إتمام عملية البيع. لذا يسعى إلى ترك انطباع طيب لدى الرجل، فيحاول أن يبدو ودودا وأمينا وهو يرغب أيضا في الحديث إلى الرجل كي يصل بمبيعاته إلى أقصى حد وهكذا يتخذ طريقه نحو الرجل ......

كيف يصل الناس إلى مثل هذا التفسير؟

من الواضح أنهم لا يتوصلون إليه على الفور. فعند قراءة الجمل، يعد القارئ مخططات ويقيمها، وينقحها أو ينبذها ، وعندما نطلب من الأفراد طرح فروضهم المتنوعة التي يتوصلون إليها لدى قراءة القصة، يتجلى للعيان نموذج ثابت بصورة ملفتة للنظر يتعلق بتوليد الفروض وتقييمها[٣٣] .

ولا شك أن رواد السينما يفسرون الأحداث التي تجرى على الشاشة بالكيفية نفسها (ثمة مثال مضحك عن هذه المسألة مأخوذ من فيلم فتزجيرالد "الزعيم الأخير"، حيث يشرح المنتج ستاهر للروائي الذي يستخدمه الأستوديو كيف يكتب سيناريو فيلم[٣٤] . والحقيقة أن هذا النوع من التفسير الذي نتناوله هنا يتم التركيز فيه على الموقف أكثر من اللغة، وبالتالي يصلح للتطبيق على السينما مثلما يصلح للتطبيق على الرواية المكتوبة، ويساعدنا تبني هذه المعالجة على الإفلات من القيود التي لا مفر من أن تفرضها علينا النظريات التي تقوم على دلالات الألفاظ أو العلامات بما لها من جذور في بناء الجملة أو مفردات اللغة.

أما الفكرة الحاسمة فهي تلك التي تتعلق بالمخططات. وقد أصبح هذا المفهوم البالغ الخصوبة، مفهوما جوهريا يساعدنا على التوصل إلى معنى ما نلاحظه وكذلك فهم معنى المواقف والسياقات التي نفسرها. ولقد ترك هذا المفهوم بصمته على حقول متنوعة مثل سيكولوجية الرؤيا وتاريخ الفن، وفلسفة العلم[٣٥]. وتكمن جدارة هذا المفهوم في الطريقة التي يجمع بها بين أفكار كانت حتى اليوم أفكاراً مستقلة، وهي أفكار تتعلق بالصور التي نستقبلها، وبوضع الفروض وإجراء الاختبارات[٣٦].

والمصطلح يشير من ناحية إلى طريقة اعتمادنا على الخبرات السابقة كنماذج لفهم ما نصادفه. وبهذا المعنى فهو يتداخل مع كثير من المعاني التي يشملها مصطلح شفرة،

غير أنه يتجنب المعنى الضمنى الذى تنطوى عليه بقوة كلمة شفرة، وهو أن ما نفكر فيه أو ندركه تحدده الأعراف أو الفروض أو القواعد أو الأساليب أو الكليشيهات، كما أنه يتجنب المعنى الضمنى المتمثل فى أن المخطط يجب أن يسبق فى وجوده المناسبة التى تستدعيه، فى حين أن ثمة إيحاء واضحًا فى مصطلح شفرة بأن هذا هو الحال دائما. إن مصطلح مخطط يؤكد على الطريقة الافتراضية والتأملية والاستكشافية التى نستفيد بها مما خبرناه من قبل بأنفسنا أو تلقيناه بشكل غير مباشر.

من ناحية أخرى فإن المصطلح ينتقل من المناسبة التى تقدم لنا مشكلة ما إلى حل هذه المشكلة من خلال التجربة والتعديل. وقد يكون المخطط سريع الزوال مثل التردد البسيط الذى ينتابنا قبل أن نتعرف على صديق لنا كنا نعرفه منذ زمن، أو قد يكون موضع دراسة وترو مثل الفرض العلمى. إنه يسمح لنا بإمكانية التلهى بالخيال، كما يسمح لنا بإمكانية تحسين فهمنا للواقع. إنه يؤيد كلا من الإدراك والتعلم. إذن لمفهوم المخطط مزايا عديدة كأداة للبحث فى عملية خلق الاستعارات وفهمها. ومن المهم إيضاح هذه المزايا من حيث علاقتها بمسائل أثرناها من قبل فى هذا الفصل.

لقد أشرت إلى أن النظرية التخيلية التى نرتضيها ينبغى أن تبين كيف يمكن تفسير التفكير الاستعارى كنشاط طبيعى ومعتاد، وليس كشىء غير شائع ومَرَضى، وهى مهمة ممكنة كما سأحاول أن أبرهن. والحقيقة أننى أوجه نقدا لتفسير فرويد/ متز للاستعارة لأنه يعول كثيرا على ما لا سبيل إلى معرفته كأساس لتفسير الأشياء. وعلى العموم ليس ثمة غموض يتعلق بمخطط المخطط نفسه. إن استخدامه كثيرًا ما يكون استخدامًا واعيا تماما، وقابلا للبحث فيه. وفى الوقت نفسه فإن استخدام المخطط كوسيلة لتفسير العمليات المعرفية لا يستبعد احتمال وجود عوامل لا واعية تؤثر فى أفكارنا. فلا شك أن الكثير من الذكريات أو الافتراضات المسبقة أو الصور المرتبطة بمواقف معينة، والتى نعتمد عليها فى الحصول على مخططات لابد أن تكون فى منشئها سابقة على الوعى أو لاواعية. كما أن مفهوم المخطط ذاته لا يحكم مسبقا على المصادر التى نستمد منها مخططات معينة، فهذه المصادر يجب أن تخضع فى

حد ذاتها للفحص (باستخدام مخطط إضافى خاص). إن المحلل النفسى الفرويدى والمحلل النفسى المنتمى لمدرسة يونج لابد من أن يستخدما مخططين مختلفين تماما لتحليل حلم من الأحلام. وتقع الطبيعة العاطفية للأعمال الفنية (وهى مسألة أثارها إيزنشتين فى بعض الفقرات التى استشهدنا بها سابقا) داخل نطاق هذه الطريقة فى التفسير. فمن الواضح أن المشاعر يمكن أن تكون وسيلة لصهر العديد من الانطباعات المنفصلة فى مخطط واحد، وهذا ما يبدو أن شكسبير كان واعيا به عندما كتب:

أو كما هو الشأن فى الليل إذ يتخيل المرء أحد المخاوف

ما أسهل أن يحسب إحدى الشجيرات دبا

إن نظرية جيدة فى المعرفة ينبغى أن تبين، كما تفعل هذه النظرية، كيف يمكن للتفكير والعاطفة أن يسيرا معا . وينبغى أن تبين أيضا كيف يمكن أن تتولد الأخطاء وكذلك الاستبصارات .

وسوف تحدد طبيعة الموقف نوع المخططات التى يتم استخدامها. وعلى هذا النحو فإن مفهوم المخطط يفترض مسبقا وجود أنواع ومستويات للمخططات. على سبيل المثال، فإن نوع المخططات التى تتعلق بإدراك العمق فى حالات انفصال الشبكية[٢٧]، لابد من أن يختلف تمام الاختلاف عن نوع المخططات المتعلق بإدراكات أخرى كإدراك شخص خائف فى ليلة مظلمة بأنه يرى دبا. وهكذا فإن دراسة المخططات يمكن أن تركز على أنواع مختلفة فى مجالات مختلفة من المعرفة فيمكن أن نقول : إن المخططات التى تستلزم رؤية الشىء بوصفه شيئا آخر تنتمى إلى فئة تختلف عن الفئة التى تنتمى إليها المخططات التى تتضمن مجرد الرؤية (ونحن نحتاج عند تحديد الفئات أن نأخذ فى الاعتبار كلا من المعطيات التى نصادفها ومصادر المخططات المستخدمة).

يتوافق مفهوم المخطط تماما مع تأكيد الطبيعة التنظيمية كما يمكن أن توحى بذلك الإحالة إلى "رؤية شىء بوصفه شيئا آخر". ومن الممكن النظر للتعليقات النقدية الرامية إلى إلقاء الضوء على عمل فنى معين بوصفها مخططات واضحة تخص الناقد وتدعو

إلى إعادة تذوق العمل الفنى بعد إلقاء الضوء على جوانبه. وربما استلزمت إدخال تعديل على طريقة فهمنا لهذا العمل مما قد يؤدى بنا إلى الاحتفاظ بتأثير معين يلقى بظلاله على المخططات التى سوف نستخدمها فيما بعد فى تأمل أعمال جديدة. وما ينطبق على إعادة التقييم النقدى للأعمال الفنية ينطبق أيضا على تأثير الأعمال الفنية الجديدة. فهى تخلق أيضا مخططات تؤثر فى تفسيراتنا المستقبلية، إذن فلدينا هنا ما يبرر ملاحظة ت . س إليوت الشهيرة فى مقاله "التقاليد والموهبة الفردية" "Tradition and The indivedual Talent" التى تشير إلى أن الأعمال الفنية الجديدة تعدل من فهمنا للأعمال القديمة ونظامها فيما بين بعضها البعض" (٣٨).

من الممكن أن نقتفى أثر المخططات فى كل المقولات المتعلقة بالسلوك المعرفى. إن حضورها فى كل من عملية تشكيل العمل الفنى وتأويله يتيح لنا وسيلة تساعدنا على تعليل وجود رابطة بين ما يقصده الفنان وما يفهمه المشاهد. والحقيقة أن هذه الطريقة فى التفسير تساعدنا على التخلص من الذاتية التى تفرضها التفسيرات التى تركز على العمليات العقلية الخالصة. فالمخططات يمكن أن تكون متاحة للدراسة العامة مثلها مثل الفروض. فما يستطيع عقل أن يفترضه يستطيع عقل آخر أن يفترضه أيضًا. ويمكن للسلوك الذى يسلكه شخص ما أن يقدم لنا مفاتيح تساعد باقى الأشخاص على الاستدلال على الفروض التى يتصرف هذا الشخص وفقا لها. والأمر نفسه ينطبق على المخططات. والحقيقة أننا غالبا ما نعول على النوع الأدبى والأسلوب والمزاج أكثر مما نعول على المقاصد التى يعبر عنها الفنان فى تبين نوع المخططات الملائمة التى ينبغى استخدامها لفهم العمل. كذلك فمن المرجح، على وجه الخصوص حيثما يكون هناك تراث وثقافة مشتركة، أن تكون أساليب تكوين المخططات عامة وقابلة للفهم. أما فيما بين الثقافات فالمسألة تكون أكثر إشكالية، ولكن حتى لو وافقنا على ذلك، فهو يعنى أن اهتماماتنا تتعلق بحقول عامة لا بحقول خاصة أو شخصية.

غير أننا نحتاج إلى وضع بعض القيود على مقارنة المخططات بالفروض. فليس من الضرورى أن تكون الفروض فى حد ذاتها صريحة. غير أنه من المعتاد وفى الإمكان وضع الفروض فى صورة صريحة. أما المخططات فغالبا ما تكون ضمنية Tacit، رغم

أنها تُطرح في بعض الأحوال في صورة صريحة. أنا أشير باستخدامي لهذا المصطلح إلى المعاني الضمنية التي أضفاها عليه ميشيل بولاني[٣٩]، لا سيما إشارته إلى أن المعرفة البؤرية بأكملها تتوقف على إدراكات ثانوية أقل تحديدا. وليست المصادر التي نعتمد عليها في بناء المخططات هي وحدها التي لا تخضع للتحديد بهذا المعنى، بل إن المخططات نفسها قد لا تكون محددة في كثير من الأحوال. وهذا هو الحال على وجه الخصوص حينما تكون ناشئة بالسليقة وسابقة على الوعي. مثل نهجنا لحديث نسمعه باستخدام مخططات نحوية لا نعرف حتى إننا نملكها. أو حينما يسفر التكامل الذي تحققه المخططات عن خصائص جديدة طارئة بصورة فورية تماما لدرجة أنه يصعب فصل هذه المخططات عما تنتجه[٤٠].

يتعلق الإدراك الضمني أيضا بالتمييز بين معرفة الكيفية ومعرفة السببية[٤١]. فمن الممكن أن نعرف كيفية قيادة دراجة دون أن نكون قادرين على إجراء العمليات الرياضية التي تعمل وفقا لها. ويستلزم امتلاكنا لكثير من المهارات معرفة ضمنية بكيفية أدائها. ولا شك أن تكوين المخططات عند المستويات الأكثر بساطة – مثل تمييز شكل مألوف من الأشكال – هو ضرب من ضروب النشاط، غير أنه نشاط يتطلب قليلا من المهارات أو لا يتطلب مهارة على الإطلاق. ونحن نميل إلى الاعتقاد بتعقد مهارة من المهارات حينما تكون هناك إمكانية لتهذيب النشاط وتحسينه. أما في المستويات الأكثر تعقيدا فلا شك أن تكون المخططات تتطلب مهارة.

فنحن مثلا نستطيع أن ندرب أنفسنا على أن نمارس القراءة بشكل أفضل، وأن نكون أكثر حساسية للتعرف على مفاتيح التأويل، ومع ذلك فالجانب الأكبر من هذه المعرفة ضمني بالضرورة[٤٢]. وفي الإمكان دائما إقامة الدليل على الإدراك الضمني، حتى لو لم يكن قابلا للتفسير على الدوام .

يساعدنا التسليم بأن المخططات كثيرا ما تكون ضمنية على تفسير ملمح مهم من ملامح العمل الإبداعي. فكثيرا ما لا يعرف الفنان على وجه الدقة ما الذي يدفعه إلى أن يتم عملية إبداعه. وما يحدث في هذه العملية يساعد في كثير من الأحيان، لا سيما في

الفنون الجماعية، على اكتشاف الهدف. ولا يعنى هذا بالضرورة أن الفنانين لا يعرفون ما يفعلونه. إنه يعنى فحسب أن المخططات التى تهديهم فى اختياراتهم هى مخططات ضمنية، بل وقد تكون حدسية أيضا . وقد تكون المخططات الضمنية مشتركة، كما يحدث أحيانا بين مجموعة من المشاركين فى الفنون التمثيلية، حيث يمكن لمختلف الإسهامات (التمثيل - التصميم - الموسيقى - التقطيع) أن تتضافر معا وتؤدى إلى نتيجة رائعة .

وتعمل المخططات كذلك على خلق مراتب تنظيمية هرمية، كما هو الحال عندما يعتمد المستمع على مخططات لغوية لمعالجة فونيمات الكلام، والكلمات والقواعد النحوية التى تربط بينها، ومعنى الجمل، والقوة الإنشائية .

آمل أن أكون قد برهنت بما فيه الكفاية على أن فكرة المخططات تمدنا بأداة لتفسير مهارة أو مقدرة ما . غير أن تطبيقها على الاستعارة على درجة قصوى من الأهمية بالنسبة لنا . كيف ربط روميلهارت استخدام المخططات فى فهم المعانى المستفادة Conveyed بمشكلة الاستعارة؟

إنه يخلص إلى أن طريقة فهمنا للاستعارة تماثل فى جوهرها طريقة فهمنا للمعانى المستفادة، غير أن هناك اختلافا فى المحصلة:

«(تعمل الاستعارة) عن طريق الإحالة إلى تناظرات من المعلوم أنها تربط الحقلين (حقل المشبه والمشبه به). دعنا نتأمل فى هذا المثال التوضيحى "إن الموسوعات هى مناجم ذهب" كيف ينبغى أن نفهم هذا الاستعارة؟ طبقا لنظرية المخطط المتعلقة بفهم المعانى ...... فإن مهمة الشخص الذى يريد أن يفهم هى إيجاد مخطط يمكن داخل نطاقه لهذا التعبير أن يكون متماسكا . بشكل عام يشير الإسناد إلى أن الخصائص المميزة لتصور المسند لابد وأن تنطبق على تصور المسند إليه. وفى هذه الحالة التى نتحدث عنها، نجد أن المخطط الخاص بـ "منجم الذهب" ملائم جزئيا فحسب، فبعض الخصائص الأولية لمنجم الذهب يمكن أن تصح على الموسوعات .... والبعض الآخر لا يصح (مثل كونه يقع تحت الأرض) . والحقيقة أنى أظن أن عدم التوازن هذا- أى أن

يكون بعض خصائص منجم الذهب مطابق تماما، والبعض الآخر غير مطابق بالمرة – هو الذى يعطى النكهة الاستعارية لتعبير كهذا. وفى اعتقادى أن عملية التأويل لا تختلف هنا عما هى عليه بالنسبة للإسناد بمعناه الحرفى، أما ما يختلف فهو المحصلة. فنحن نقول إن تعبيرا ما صحيح بمعنى حرفى عندما نجد مخططا يفسر تماما المعطيات التى نتحدث بشأنها. ونقول إن تعبيرا ما صحيحا هو استعارة عندما نجد أنه على الرغم من صحة جوانب أولية معينة من المخطط، فإن جوانب أخرى أولية بالدرجة نفسها لا تصح. أما إذا لم يكن بالإمكان إيجاد مخطط يمكن أن تتطابق أى جوانب من جوانبه مع الموضوع الذى يفسره هذا المخطط، فلن نكون قادرين ببساطة على تأويل المعلومات التى نحصل عليها على الإطلاق»[٤٣].

إذن فروميلهارت، يعتقد أن العملية التى تحدث عند تأويل الاستعارة هى العملية نفسها التى تحدث عند تأويل المعانى المستفادة بشكل غير مباشر. وتستلزم كلتا الحالتين استخدام المخطط. ولكن حينما تكون الاستعارة موجودة ، فثمة نوع خاص من المخططات إذا جاز التعبير.

ويرى روميلهارت أن الحقل الذى يوجد فيه المشبه به هو الذى يمدنا بالمخطط. ففى المثال الذى ذكرناه، من المفروض أن نحصل على المخططات من الخصائص المتنوعة المرتبطة بمنجم الذهب، غير أن بعضها فقط هو الذى يكون ملائما. ولكن على العكس من هذه النظرة التى تحصر كل تأكيداتها فى المشبه به، فإننى أود أن أؤكد المعنى الذى تكشف عنه العلاقة بين المشبه والمشبه به. إننا لا ينبغى أن نأخذ الخصائص المترابطة لمناجم الذهب فحسب فى الاعتبار، بل إن علينا أيضا أن نأخذ فى الاعتبار خبرتنا فى قراءة الموسوعات. إن الاستعارة هنا لا تؤكد فحسب الفكرة المبتذلة القائلة بأن المعرفة المتضمنة فى الموسوعات معرفة ثمينة[٤٤]، بل الأهم من ذلك أنها تنقل لنا إحساسا بأننا عندما نقرأ الموسوعات قد نعثر على اكتشافات غير متوقعة، كما تنقل لنا إحساسا بأن المطمور منها هناك أكثر مما نقبنا عنه بالفعل. ولقد أطلقت على هذا فى الفصل السابق العامل المفسر للاستعارة. إنه نتاج للمشبه والمشبه به معا. ولا يهم المشبه به بوصفه مخططا، بل المهم هو المخطط الذى يفسر التفاعل بين المشبه والمشبه به .

ويبدو أن روميلهارت يقبل وجهة النظر هذه في آخر كتاباته، ولكن في تعبيره عنها ثمة معنى ضمنى مفاده أننا حينما لا نستطيع أن نجد مخططا (أى مخطط موجود مسبقا) يفسر المشبه والمشبه به معا، فإن التأويل يفشل. بمعنى آخر: إننا لا نبتكر مخططا ما إذا لم يكن فى متناول أيدينا. أما أنا فأعتقد، على العكس من ذلك، أننا نبتكر المخططات. إن الاستعارة تستلزم أكثر من مجرد تقديم ملامح معينة بارزة فى المشبه به بوصفها ملامح تنتمى إلى المشبه. إنه يستلزم تغيير المقولات التى نفسر بها خبرتنا، وأحيانا ما يكون هذا بشكل عابر ومؤقت، وأحيانا يكون بشكل جذرى وأكثر ثباتا. وهذا ما حاولنا البرهنة عليه في مكان آخر من هذا الكتاب، ولسوف نواصل المناقشة أكثر من ذلك فى الجزء التالى .

رأى لاكوف Lakoff وجونسون Johnson عن الاستعارة :

شهدت العقود الأخيرة زيادة فائقة في عدد الدراسات التى نشرت عن الاستعارة[٤٥]. ولقد أشرت إلى مساهمة واحدة تنتمى إلى حقل علم النفس المعرفى. ولقد أبدى العلماء فى مجالات أخرى اهتماما بالاستعارة، ويرجع هذا على الأغلب إلى ارتباط الاستعارة بخلق النماذج العلمية. وربما جاءت أكثر المعالجات جدة من جانب الفلاسفة[٤٦]. ولسوف أذكر اثنتين من المعالجات الفلسفية، متخذاً منها نقاط انطلاق للتعليق على المعالجة الخاصة بى .

وأول ما أرغب أن ألفت الانتباه إليه هو التفسير ذو الطابع التجريبى للاستعارة التى قدمها جورج لاكوف ومارك جونسون فى كتاب "الاستعارة التى نعيش بواسطتها"[٤٧]. "Metaphor we live By" . إنهما يعتبران أن الاستعارة تستلزم فهم وتجربة شيء بلغة شيء آخر. والإنجاز الرئيسى في الكتاب هو البرهان على أن الاستعارة متغلغلة تماما فى حياتنا، وتؤثر في تفكيرنا ومواقفنا وأفعالنا عند كل المستويات. كذلك فإن امتلاكهما لنظرية تصور دور الاستعارة فى تشكيل وإعادة تشكيل مقولاتنا الخاصة بالتفسير والخبرة تأتى على القدر نفسه من الأهمية.

لقد حاول المؤلفان، فى مواجهة الرأى القائل بأن للخبرات وللموضوعات خصائص متأصلة فيها، وأنها تفهم فى ضوء هذه الخصائص فحسب، أن يبرهنا على أن الخصائص المتأصلة فى الموضوعات تفسر جزئيا فحسب كيف نفهم الأشياء، وأن الطريقة التى نبنى بها تصوراتنا وخبراتنا بلغة الاستعارة لها القدر نفسه من الأهمية. هناك مثلا كثير من التصورات المهمة قد تكون مجردة أو غير مصورة بوضوح (مثلا، الانفعالات على وجه العموم، بعض الأفكار، إدراكنا للزمن ... ولقد ذكرنا هذه الأنواع من التصورات). ولكى نفهمها فإننا نلجأ إلى تصورات نفهمها بوضوح أكبر (الاتجاه، المكان، الأشياء، .... إلخ)، فالتصورات المادية البسيطة مثل: أعلى – أسفل – داخل – خارج – شىء – مادة، المستمدة من خبراتنا المادية الأساسية بالعالم تشكل الأساس لكثير من الصور الاستعارية الأولية، وتسمح بتطور استعارى أشد تعقيدا. ولم يأل المؤلفان جهدا للتأكيد على أن الاستعارة التى نعتبرها صحيحة تتأسس على العلاقات المنهجية بخبراتنا (يعترف المؤلفان بأن الفلسفة التى يؤسسانها تدين بالفضل لاستبصارات البرجماتية والفينومينولوجيا بالإضافة إلى الفلسفة الأخيرة لفتجنشتين).

كثير من الاستعارات التى ناقشها لاكوف وجونسون هى تلك التى أسمياها بالاستعارات التقليدية، أى الاستعارات التى تبنى نسق التصورات المعتادة الخاص بثقافتنا. (والحقيقة أنهما يلمحان إلى أن ثمة توافقًا بين القيم الأكثر أهمية فى ثقافة من الثقافات وبين الاستعارات التى تختارها). وهما أقل اهتماما بالاستعارات الفردية "الميتة"، وكذلك مجموعات الاستعارات التقليدية التى تشكل جشطالتًا **Gestalt** معرفيا، والتى قد تؤثر منهجيا، ربما دون أن نعى تماما، فى طريقة تفكيرنا فى الأشياء وتجربتها. مثال على ذلك: المجموعات المتنوعة من التعبيرات التى تمثل مواقف مختلفة من الحب: الحب جنون، الحب صراع، الحب مغامرة ... إلخ ، واستخدام واحدة من هذه التعبيرات يعنى إلقاء الضوء على ملامح معينة للحب وطمس ملامح أخرى. وفى بعض الأحيان، كما هو الحال فى صياغة النظريات العلمية، نحاول أن نستخدم مجموعات ثابتة من الاستعارات، حتى لا تتعارض الاستدلالات التى نقيمها، غير أننا كثيرا ما نرفض الثبات فى استخدامنا للاستعارة. فيبدو أن الأداء الناجح فى الحياة اليومية يتطلب تغييرا مستمرا فى الاستعارات.

يناقش لاكوف وجونسون أيضا استعارات جديدة ويحتارا فى تأثيرها: "إن للاستعارات الجديدة القدرة على خلق واقع جديد. ويمكن أن يبدأ هذا فى الحدوث عندما نشرع فى فهم خبرتنا بلغة الاستعارة، ويصبح واقعا أكثر عمقا عندما نبدأ فى العمل فى ضوئه. وإذا ما دخلت الاستعارة الجديدة إلى نسق التصورات الذى نؤسس أفعالنا عليه، فإنها تغير نسق التصورات هذا وكذلك الإدراكات والأفعال التى يبعث عليها هذا النسق. وينشأ كثير من التغيرات الثقافية كإدخال تصورات استعارية جديدة وفقدان الاستعارات القديمة. على سبيل المثال: فإن إضفاء الطابع الفردى على الثقافات فى جميع أنحاء العالم هو جزئيا مسألة إدخال استعارة "الوقت من ذهب" إلى تلك الثقافات[٤٨].

يترتب على هذه الآراء نبذ المؤلفان للكثير من الطرق التقليدية فى التفكير فى الاستعارة. فهما يرفضان على سبيل المثال نظرية المقارنة بسبب فشلها فى رؤية أن الاستعارة تؤلف التماثلات بدلا من مجرد الاعتماد عليها[٤٩]. وبرفضهما لطرق التفكير التقليدية، يبدآن فى تأسيس فلسفتهما الخاصة التى أطلقا عليها المدرسة التجريبية. وهى تدمج رؤيتها المتعلقة بصياغة المقولات وتلك المتعلقة بالتأكيد على صحة العبارات. ويسعى لاكوف وجونسون على وجه الخصوص نحو وضع تفسير لعملية الفهم والحقيقة يتجنب أخطاء نظريات المعرفة ذات النزعة الموضوعية وذات النزعة الذاتية. ويذهب الكتاب بعيدا فى المعانى التى يتضمنها، ومن المستحيل فى هذا الموجز أن نقدر تلك المناقشة حق قدرها .

سوف تتضح الصلة الوثيقة التى تربط كتاب لاكوف وجونسون بالنظرية التخيلية فى الاستعارة. فالكثير مما يقولانه يأتى موافقا للمعايير التى ينبغى على النظرية التخيلية أن تستوفيها . ولقد بينت أن أى نظرية فى الاستعارة لكى تكون نظرية مُرضية يتعين أن توضح الطبيعة السوية للتفكير الاستعارى. فينبغى ألا تتعامل مع الاستعارة بوصفها شذوذا لغويا أو مناورات مرضية لعقل يفتقد التفكير السليم، ولابد أن تقدم تفسيراً للمعانى الجديدة المنبثقة وأن تبين السبب فى أن مثل هذه المعانى عامة وليست مجرد معان ذاتية. ولقد قطعت معالجة لاكوف وجونسون التى تنظر للاستعارة على أنها

عقلانية تخيلية شوطا طويلا لاستيفاء هذه الحاجات. إن تفسيرهما للاستعارة بوصفها نشاطا معرفيا لا مجرد حيلة لغوية، يتجنب أوجه النقص فى التفسير المستند إلى علم العلامات، كما أن شرحهما لمقولات الفكر يسمح بنشأة فهم جديد ومعان منبثقة. إن المرء لا يحتاج إلى أن يتفق معهما فى كل ما يطرحانه من أفكار كى يرى أنهما قدما نموذجا رائعا وقويا. ويعتبر وصفهما لعملية تكوين المقولات أمرا محوريا بالنسبة للأفكار التى يعرضانها، وهو وثيق الصلة على وجه الخصوص ببناء نظرية تخيلية. ومن الصعب تماما أن نقدم هذا الوصف بتمامه هنا. غير أن نقاطا معينة قد تكون جديرة بالأخذ فى الاعتبار(٥٠) .

إننا نصنف خبراتنا فى مقولات حتى نفهمها. إذن فالمقولات هى جشطالتات تجريبية ، أى خبرة منظمة فى كليات بنائية تتعلق بكليات بنائية أخرى. إنها جزئيا المنتج المباشر لخبرتنا ككائنات ذات أعضاء حسية خاصة وملكات خاصة وتوجد فى البيئة المادية المسماة بالعالم، كما أنها جزئيا نتاج حاجاتنا وغاياتنا المتطورة، ككائنات اجتماعية. أى أنها جشطالتات متفاعلة. بالإضافة إلى ذلك فـ إن كثيرا من هذه الجشطالتات معقدا، أى مبنى جزئيا بلغة الجشطالتات الأخرى. وهى ما يسميها لاكوف وجونسون التصورات الاستعارية المركبة. فهما يذكران على سبيل المثال مفهوم الحب كمفهوم مركب فى المقام الأول من تعبيرات استعارية. إن الشىء نفسه يمكن أن يصنف بطرق مختلفة فى المواقف المختلفة. وأى تصنيف يلقى الضوء على خصائص معينة ويقلل من أهمية خصائص أخرى، ويحجب خصائص أخرى ضعيفة. ومن ثم فعندما نرغب فى التركيز على جانب ما وإخفاء الجوانب الأخرى، فإننا نختار المقولات المناسبة التى سوف نستخدمها فى عباراتنا.

ونظراً لأن الأبعاد المختلفة للمقولات تنشأ من تفاعلنا مع العالم، فإن الخصائص التى تعطيها هذه الأبعاد ليست هى خصائص الموضوعات فى حد ذاتها بل إنها خصائص تفاعلية. وهى ليست خصائص ثابتة بل إنه من الممكن تضييقها أو توسيعها أو تعديلها طبقا لأهدافنا. وكذلك طبقا للطريقة التى نعيد بها بناء هذه الخصائص فى ضوء الجشطالتات الأخرى. وبالتالى فإن الاستعارات التى تنظم أحد الحقول بلغة حقل آخر هى وسائل مألوفة نشكل بواسطتها مقولاتنا ونعيد تشكيلها.

إن لتفسير الاستعارة بلغة مقولات الفكر أهمية خاصة بالنسبة لأى بحث فى الاستعارة السينمائية؛ ذلك أنه يتفادى أحد الاعتراضات الرئيسية الموجهة ضد وجود الاستعارة فى السينما، وهو الاعتراض بأن الاستعارة مفهوم لغوى فحسب، وأنها بالتالى غير قابلة للتطبيق على وسيلة تعبير فنى تعتمد إلى حد كبير على الصور المرئية . ذلك أنه إذا ما كانت الاستعارة تحدث على مستوى الفكر، فمن المحتم وجودها فى الأفلام مثلما توجد فى النصوص المكتوبة. إن أى لقطة يصورها المخرج سيقوم بتركيبها وفقا لما يريد أن يؤكده أو يقلل من أهميته أو يبعده عن دائرة الاهتمام. بل إن عملية تصميم وتصوير اللقطات ذاتها تتضمن المقولات وكذلك الاستعارات التى تسهم فى بناء كثير من المقولات .

قد يجادل خصوم الاستعارة السينمائية بأن هذا القول لا يزيد عن تقرير ما هو واضح دون تناول نقطة الخلاف. على سبيل المثال: إذا كانت إحدى المقولات التى تلقى الضوء على خصائص معينة للحب هى مقولة "الحب جنون"، فمن المتوقع أن نشاهد بعض المواقف الكوميدية الحمقاء التى يقوم فيها الناس بأفعال مجنونة من أجل الحب. ولكن أين الاستعارة السينمائية فى هذا؟ فمن الطبيعى إذا كان الناس يؤمنون بمقولات معينة، أن تسلك شخصيات الفيلم وفقا لهذه المقولات، ولكن هذا لا يستوى مع القول بأن سلوكهم قد تم وصفه من خلال الاستعارة السينمائية.

هنا يكون التمييز بين الاستعارات التقليدية والاستعارات الجديدة أمراً مهما. إن ما نميل إليه هو تلقى الاستعارات التقليدية كما لو كانت تمثيلات حرفية. لذا فمن الصعب أن نلاحظ أى عنصر استعارى ما لم يلفت أحد انتباهنا إلى هذا العنصر، فيخبرنا مثلا أن سلسلة الأحداث فى فيلم تمثل جميعا الاستعارة نفسها، الحب جنون. وهكذا فإن التحليل النقدى للأفلام قد يستلزم كشف الجانب الاستعارى فى أحداث الفيلم (كما هو الحال فى النقد الأدبى مثلا حيث يكون من المعتاد الإشارة إلى نماذج استعارية متكررة مثل تصوير الناس وهم يتجسسون على بعضهم البعض فى مشهد تلو آخر فى مسرحية هاملت). وما يقال عن الأحداث المتكررة يمكن أن يقال أيضا عن العناصر الأخرى فى الفيلم. على سبيل المثال: فإن طريقة الإضاءة الكئيبة فى الأفلام

السـوداء Film noir تعكس العـالم الخـائن الملىء بالظلال التى قـد يخـرج منهـا فى أية لحظة شىء مجهول .

وهكذا فإن تحليل المقولات التى تخلقها الاستعارة التقليدية فى الأفلام يأخذنا على الأرجح إلى مملكة الرواية والنوع الأدبى والأسلوب، أكـثـر مما يأخـذنا إلى دراسـة الاسـتعارات الواضحة المحددة الموضع. أما مع الاسـتعارات الجديدة فمن المرجح أن يكون العكس صـحيحـا . وهكذا ففى فيلم كـوبريك " ٢٠٠١ أوديسـا الفضـاء" يدفـعنا المخرج إلى رؤية الصلة بين تكنولوجيا عصر الإنسان القرد وتكنولوجيا عصر الفضاء عندما تغير عظمة من شكلها لتتحول إلى سفينة فضاء. ولكن إذا كان القطع المفاجئ فى اللقطة يجـعل الربط بين الأفكار ممكنا، فـما ذلك إلا لأن الاسـتـعـارة تتـخلل الفكر وتعيد بناءه، وبالتالى تتوافر دائما إمكانية صياغة الاستعارات السينمائية وتأويلها . إن نظرية تكوين المقولات التى تعمل إلى حد كبير من خلال الاستعارة، كما عرضـها لاكوف وجونسون، تقطع شوطا طويلا نحو بيان كيفية خلق الاستعارات السينمائية وكيفية فهمها .

ثمـة جانب آخر مـشوق فى وصف لاكـوف وجونسـون للمقـولات وتكوينهـا هو أنه ينسـجـم مع مـفـهـوم المخطط الذى ناقـشناه فى الجـزء السـابق؛ ذلك أنه إذا مـا كـانت المقولات هى جشطالتات، أى خبرات منظمة تنظيـما يسوده التفاعل داخل كليات بنائية، فإنها لابد من أن تعمل كما تعمل المخططات . ومن الممكن أن يقال عن المقولات ما قيل عن المخططات من أنها تنظيمية، أى أنها توجه طريقة فهمنا للخبرات الجديدة. إضـافة إلى ذلك إذا كـان من الممكن إعـادة بناء المقـولات وتغـيـير أبعـادها، فمـعنى ذلك أن لـها شيئا من الطبيعة الافتراضية التى نضفيها على المخططات. إذن فكلا المفهومين، مفهوم المخططات ومفهوم المقولات، يشير إلى تكامل العناصر فى خصـائص جديدة، وبالتـالى فمن المعقول القول بأن المخططات ينبغى أن تفهم بوصفها مقولات مؤقتة.

بنــاء عـلى ذلك فمــن الأفضــل لنظــرية تخيلية فى الاستعـارة أن تعـتمـد على كلا المفهومين، مؤكدة أن إدراكاتنا ومعارفنا الجزئية ليست ثابتة أو غير قابلة للتغـيير، بل إنها عـرضـة للتنقـيح وإعادة البناء بواسطة الاستعـارة. ويؤدى التفاعل بين حقول

مختلفة من المعرفة إلى خلق مخططات جديدة ومقولات جديدة. إضافة إلى ذلك فإن هذه العملية ليست حالة مرضية يتعرض لها العقل، بل إنها الطريقة نفسها التى نستخدمها بوصفنا كائنات بشرية فى تنظيم خبراتنا ومعارفنا، وإعادة تنظيمها كى نواجه الاحتمالات الجديدة ونكون متيقظين لها.

تبقى نقطة أخيرة قبل أن نصل إلى ختام هذا الجزء . لقد قلت إن الاستعارات الجديدة تجذب الانتباه إليها أكثر من الاستعارات التقليدية ويبدو أن هذا يجعل الجدة عاملا حاسما، رغم أنه قد يكون أيضا سؤالاً عن الوجهة التى يتجه نحوها الانتباه، ويشير ميشيل بولانى إلى أن الانتباه يتضمن إدراكا مركزيا وإدراكا ثانويا على حد سواء، ولا مفر من أن يكون الأخير ضمنيا. وعندما نستوعب الأشياء لدرجة أنها تصبح جزءاً مكملا للطريقة التى نعمل بها فإن إدراكنا لها يصبح ثانويا(٥١). ومن الأمثلة على ذلك قيادة السيارة، إن السائقين المهرة لا يركزون انتباههم على معدل السرعة. إنهم يفعلون هذا فحسب. وأنا أرى أن الأمر نفسه ينطبق على تعاملنا مع الاستعارات. وليست المسألة أن هذه الاستعارات تقليدية أو أننا نقبلها كما لو كانت كذلك. المسألة أننا نسمح لوعينا بها بأن يصبح وعيا ثانويا. إننا نقبلها وجوديا كما لو كانت توجد بداخلنا، وتصبح غير قابلة للانفصال عن أفكارنا، وإدراكاتنا وأفعالنا. إنها مخططات مصاغة ضمنيا وتتحول إلى أدوات للتعامل مع العالم. حتى الاستعارات الجديدة يمكن أن تكتسب هذه المكانة، طبقا للسياق الذى نصادفها فيه. والحقيقة أن كلمة "ميتة" قد تكون كلمة مضللة عندما تطبق على الاستعارات، فبعض الاستعارات تكون أشد تأثيرا عندما تكون تحت مستوى الوعى وتبدو ساكنة.

من الممكن أن نستشهد بسلسلة من المشاهد من فيلم جون فورد" **John Ford** "عناقيد الغضب" " **Grapes of Wrath** " لإيضاح قوة الاستعارة الضمنية. تتعرض عائلة جود للطرد من منزلها ويزال المنزل. ويبدو الرجل الذى يقود الجرار وهو يرتدى عدساته الواقية كسلعة من السلع المنتجة بالجملة مثله مثل الجرار الذى يقوده، ويتوحد معه ويشكل جزءاً منه. ولكن عندما يرفع عدساته الواقية كى يتناقش مع عائلة جود، يظهر

أنه مجرد "أواكى" آخر فقير يحاول أن يجد وسيلة لإطعام عائلته. وتعتبر فكرة تحول الإنسان إلى آلة وفقدانه لآدميته تيمة متكررة فى الفيلم ، فمشهد رجل المرور يكرر التيمة نفسها بعد ذلك. غير أن الاستعارات التى تنقل هذه التيمة للمشاهد قد تكون أشد تأثيرا لأن المشاهد يستوعبها فى الجانب الأعظم منها بشكل ضمنى.

الحبكة والاستعارة:

المعالجة الفلسفية الثانية للاستعارة التى أود أن أشير إليها هى معالجة بول ريكور. فمن الملائم وضع بعض أفكاره موضع مقارنة مع أفكار جورج لاكوف ومارك جونسون، ليس لمجرد اعترافهما بما له من تأثير على فكرهما، بل لأنهم جميعا يشتركون فى الاعتقاد بأن الاستعارة مصدر للمعرفة. فهم يعترفون بأن الاستعارة تسهم فى "منطق الاكتشاف"(٥٢) مرة أخرى أقول : إن اهتمامى بفلسفة ريكور، كما أناقشها هنا، هو اهتمام جزئى، فأنا لا أريد سوى توجيه الانتباه إلى تلك الجوانب وثيقة الصلة بالنظرية التخيلية فى الاستعارة السينمائية التى أريد تلخيصها .

يعتبر كتاب "الاستعارة الحية" " la Metaphore Vive عملا فى صميم طبيعة الاستعارة، شاملا وعلميا بصورة رائعة، إنه مساهمة رئيسية فى الموضوع. على أية حال، يهتم الكتاب بالخطاب اللفظى(٥٣) ، وبهذا فهو يختلف إلى حد ما عن معالجة لاكوف وجونسون التى تهتم بدرجة أكبر بالاستعارة فى علاقتها بالفكر. وخلال سلسلة من ثمانية مقالات يستكشف ريكور طريقة تفسير الاستعارة، وبالتالى يفحص مختلف المعالجات المنهجية ويربط بينها، بينما يؤسس فلسفته الخاصة عن الاستعارة. وإستراتيجيتها هى كشف السياق الذى يمكن أن نفهم فيه الاستعارة، إنه يمعن النظر فى دور الاستعارة فيما يتعلق بالكلمة والجملة والخطاب. وهو ينتقل من البلاغة إلى علم دلالات الألفاظ ومنه إلى التأويلية. وهو يناقش شكل الاستعارة من حيث هو بلاغة ترتكز على الكلمة، ويناقش معناها باعتبارها اكتشافا لإمكانيات دلالية جديدة، وأخيرا يناقش إحالتها بوصفها تلك القدرة التى تمتلكها الاستعارة على "إعادة وصف" الواقع؟ وعلى

الرغم من أنه لا يدعى أنه يسعى إلى استبدال البلاغة بعلم دلالة الألفاظ أو استبدال الأخير بالتأويلية، وينظر إلى كل مرحلة باعتبار أن لها مزاياها داخل حدودها، فلا شك أن المنظور التأويلى يمثل الرؤية الأكثر شمولا للأمور، وأن هدف ريكور هو الفهم المتكامل للاستعارة فى كل تشعباته. وتأتى القضايا التى اخترتها للمناقشة من الجانب التأويلى من أبحاث ريكور.

يحاول ريكور أن يبرهن على أن المعانى الاستعارية ليست هى اللغز نفسه ، أى ليست هى المشكلة التى تنشأ عن طريق محاولة التوفيق بين حقل المشبه وحقل المشبه به ، بل إنها حل اللغز (أو ما أسميناه فيما سبق العامل المفسر فى الاستعارة) ، وفى الوقت نفسه فإن "رؤية س بوصفها ص" يتضمن الفكرة القائلة بأن س ليست ص. وهكذا فإن مفهوم رؤية شىء ما بوصفه شيئا آخر، أو بشكل أعم مفهوم إعادة النظر فى المشبه بلغة المشبه به، يسمح بكل من التوتر (س ليست ص) والاندماج "س تبدو هى ص"[٥٤]. ومن الممكن القول إن هذه الصيغة هى طريقة أخرى لتفسير الطبيعة الافتراضية المسلم بها للعامل المفسر فى الاستعارة، وهى التى تجعله تجريبيا واستكشافيا على حد سواء .

يعرف ريكور التأويلية بوصفها "النظرية التى تنظم الانتقال من بنية العمل إلى عالم العمل"[٥٥] أى أنه من الضرورى، فيما يتعلق بالاستعارة، أن يكون كل من تنظيمها الداخلى والطريقة التى تشير بها إلى العالم مفسرين. ويشير ريكور إلى أننا ينبغى أن نفهم أن للخطاب نوعين من الإحالة. إحالة المستوى الأول وهى وصف مباشر وتنتمى إلى منطق التبرير أو الإثبات، إنها ما نتحدث عنه عندما نقول : إن شيئا ما صحيح بالمعنى الحرفى. أما إحالة النوع الثانى فهى إحالة مرجأة. إنها ليست معنية بالوصف بل بإعادة الوصف، وتنتمى إلى "منطق الاكتشاف". فلكى نعيد بناء ما نعرفه تعطل الاستعارة الإحالات الحرفية التى يقوم بها المشبه والمشبه به عادة كل بشكل مختلف عن الآخر. فيسمح لنا ، بالتمتع بإمكانية إعادة خلق المقولات المتعلقة بالعالم، تلك هى الإحالة البلاغية، أو الحقيقة الاستعارية.

ويحاول ريكور أن يبرهن على أننا يجب أن نلاحظ ما يحدث مع الاستعارة على نطاق أوسع وأكثر أهمية فى الأعمال الفنية، فالمرء يجد هنا شبكة بلاغية لها "قابلية

انتشار منهجي"[٥٦] تشبه تلك التي لدى النماذج العلمية. إن اللغة في الروايات الخيالية تجرد نفسها من وظيفتها المتعلقة بالوصف المباشر، وذلك من أجل تفسير العالم بتغيير طريقة تصورنا له. لقد لجأ ريكور هنا إلى أرسطو الذي يربط في وصفه للتكوين الدرامي بين المحاكاة وبين الحبكة. ويشير ريكور إلى أن الحبكة لابد من أن تفسر بوصفها ذلك "التنظيم داخل شبكة" الذي يميز إرجاء إحالة المستوى الأول، وأن المحاكاة لا ينبغي أن تفهم بوصفها استنساخا للواقع ولكن بوصفها إحالة المستوى الثاني التي تستلزم إعادة وصف العالم[٥٧].

على الرغم من أن مناقشة ريكور معنية بالأساس بالرواية الخيالية المكتوبة، كما أشرت إلى ذلك من قبل، غير أن ما يقوله له علاقة خاصة بالاستعارة السينمائية؛ والسبب في ذلك يكمن في الطبيعة الإشارية indexical للصور السينمائية. ولقد أشرت في الفصل الثالث إلى الطريقة التي يظهر بها الفيلم وجود الموضوعات بشكل لا تستطيع اللغة أن تقوم به. إن الصور السينمائية هي بصمات أو قوالب تتبدى في ضوء الموضوعات الفعلية. ولكن على الرغم من أننا نحتاج إلى التعرف على الموضوعات التي يصورها فيلم من الأفلام، فإن إحساسنا بالمظهر السببي للصور السينمائية الذي يدل على معنى محدد هو إحساس عالي الكفاءة. ولا شك أن ثمة حالات تسحرنا، فيها قدرة الصور على الإحالة المباشرة، حتى في الأفلام الخيالية، وقد نقول لأنفسنا إذن فهذه هي الحالة التي كانت تبدو عليها روما كمدينة مفتوحة سنة ١٩٤٥، أو إذن فهذه هي الطريقة التي حطمت بها غرفة الأخبار في جريدة واشنطن بوست في فترة ووترجيت. وربما كان الجانب الإشاري والوثائقي للفيلم على أعظم درجة من الأهمية بالنسبة لرجال التاريخ (في الملحق الأول ثمة مناقشة إضافية لبعض هذه المسائل)، ومن السهل حقا أن نرى لماذا أدت "الوفرة الأنطولوجية" للفيلم السينمائي إلى تطور مدرسة واقعية في النقد السينمائي؟ غير أن هؤلاء النقاد لازالوا يسلمون بأن مغزى الكل يفوق في أهميته دقة الأجزاء، في السينما كما في الفنون الأخرى. ولقد ناقش هؤلاء النقاد الحبكة كوسيلة للمحاكاة .

ربما كانت أهم طريقة اقتصادية للبرهنة على أولية الحبكة هى أن نأخذ حالة الأفلام التى تشمل صورا حقيقية مروعة، مثل الصورة الفوتوغرافية للطفل اليهودى فى حى اليهود بوارسو، والتى كانت موضوعا للتأمل فى فيلم بيرجمان "الشخص" "Persona " أو مثل تنفيذ حكم الإعدام الذى سجلته كاميرات جريدة السينما ويدمجه أنطونيونى فى فيلم "المسافر " passenger" ، وبسبب الرعب الذى تدل عليه هذه الصور الفوتوغرافية، وفى هذين المثالين بسبب الشهرة السيئة للصورتين، فإنها تفرض معنى حرفيا على المشاهد. غير أنها تفرض شيئا آخر هو المطالبة بضرورة حصول الروايات التى تتناول البيئة على الحق فى استخدام تلك الصور، بما هى عليه من أمانة أو شفقة أو منظور أخلاقى وإلا فسوف تعانى تلك الأفلام من الرفض بوصفها أفلاما دعائية. ولقد استطاع برجمان وأنطونيونى بجدارتهما أن يستوعبا تلك المشاهد دون خلق أى تباين بين الغاية الجادة للصور وبين أمانة القصص التى تتناول البيئة. ويعرف الفنانون الجديرون بحمل هذا الاسم، بأنه كلما كانت مادة الموضوع مثيرة للألم، كلما زادت أهمية الطريقة التى تعالج بها داخل النسيج المتماسك للعمل. ومن هنا يأتى على سبيل المثال البناء ذو التكوين رفيع المستوى فى فيلم رينيه "الليل والضباب" "Nuit et Brouillard " الذى يصور الأوشفيتز. ولقد كان جون جريرسون على حق فى مطالبته بأن تكون الأفلام الوثائقية "معالجة خلاقة للواقع". وفى اللحظة التى يتطلع فيها فيلم من الأفلام إلى أن يكون أكثر من مجرد تسجيل بالغ الحرفية للواقع، يصبح عليه أن يواجه المشكلات التى يلقيها على عاتقه البناء الخيالى.

ثمة اعتبار آخر فيما يتعلق بالطبيعة الإشارية للصور السينمائية. فرغم أن هناك علاقة سببية أصيلة، بمعنى ما من المعانى، بين الموضوع الذى تم تصويره وبين اللقطة التى تصوره، فإن اللقطة نفسها لا يمكن أن تكون محايدة. إنها تمثل عادة جوانب منتقاة من الموضوع فحسب. والموضوع يحضر أمامنا، إذا جاز التعبير، من خلال الوصف. وربما تم عرضه من الأمام أو من أحد الجوانب، تحت الإضاءة الكاملة أو فى الظل، بشكل ساكن أو مع تحرك الكاميرا قربا أو بعدا عنه. إن شيئا قد تم تأكيده وشيئا ما قد تم طمسه. لقد أعطانا المخرج مخططا للشىء كما يبدو للعقل، إذا جاز

التعبير. إضافة إلى ذلك، ففى الأفلام الروائية الطويلة تبتكر الأحداث ويتم إخراجها مسرحيا، بل إنها قد "تلفق" مثل مشاهد الليل فى المروج فى فيلم النهر الأحمر، التى صورت فى الحقيقة فى ضوء النهار، مع كل ما قيل فى المناقشة التى أجريت فى الجزء الأخير، هل بإمكاننا أن نتحدث عن "الصدق الحرفى" للصورة؟

إننا إذا فعلنا ذلك، فقد يرجع هذا على الأرجح إلى سببين. أولا: إننا نختار أن نضع تمييزا بين الخطاب الحرفى والخطاب البلاغى، حتى يمكن إلقاء الضوء على الجوانب المختلفة للموضوع. ثانيا: إننا نجذب الانتباه إلى الموقف النفسى الذى نستقبل به الفيلم، وبالطبع إلى شرط إرجاء عدم التصديق الذى تستدعيه أفلام الخيال. والسبب الأول هو الذى يدفع ريكور إلى وضع الحرفى فى مقابل البلاغى، وهو لا يرى أن هذا التباين بين الاثنين تباين صارم وثابت. فليس الحرفى سوى ما هو مألوف ومعتاد. والمعنى الحرفى فى كلمات هو المعنى الذى تم وضعه فى معجم.

هل من الممكن وضع تمييز عملى مناسب بالنسبة للأفلام؟ أعتقد أن هذا ممكن. إن المرء لا يستطيع بالطبع الحصول على معجم للصور السينمائية. غير أنه يستطيع بالتأكيد أن يتوصل إلى طريقة قياسية لتصوير أفلام عن الأشياء. وعندما تصور فيلما عن شىء ما بطريقة قياسية، وعندما لا يوجد فى البيئة المحيطة باللقطة ما يشير إلى خلاف ذلك، فإننا نميل عندئذ إلى اعتبارها لقطة تدل على معنى محدد. فصورة التليفون على سبيل المثال هى وصف للموضوع نفسه. والحديث بهذا الشكل يمدنا بوسيلة لتعريف الاستعارة السينمائية ذات الموقع المحدد بأنها تلك الاستعارة التى نلاحظ فيها أن الفهم الحرفى لن يثمر، ولابد من البحث عن مخطط ملائم. وبالتالى فحتى عندما نؤكد (كما فعل لاكوف وجونسون) أن المقولات التى نعمل بها تتفاعل وتتعزز بواسطة الاستعارات الضمنية، وأن تلك المقولات تؤثر فى طريقة تكوين الصور السينمائية وفى كيفية فهمها، فليس من الضرورى أن نمحو التمايز بين الحرفى والبلاغى[٥٨]. غير أننا نحتاج إلى إدراك أن ما نراه على أنه معنى حرفى لهذه اللقطات سوف يتم الاعتماد عليه واستيعابه فى إحالة استعارية تخلقها الحبكة الخاصة بالفيلم .

إذن فتنظيم الحبكة يعتبر أمراً حاسما، ولكن لسوء الحظ لا يذكر ريكور الكثير عن هذا الموضوع . إنه يؤكد فحسب أن خلق حبكة أو حكاية يجعل الحبكة تتخذ خصائص النماذج الاستعارية نفسها كما هى مستخدمة فى العلم، وأن هذه الاستعارية تكمن فى وصف حقل معروف بدرجة أقل- وهو الواقع الإنسانى - بلغة العلاقات داخل حقل آخر مختلف ولكنه معروف على نحو أفضل" وهو حقل الحكاية نفسها(٥٩). ولقد أشرت بالفعل فى الفصل الثانى إلى أن العمل الفنى هو وسيلة لإعادة تشكيل إدراكنا للعالم. ولكن هل يمكن أن نرى علاقة أخرى بين الاستعارة والحكاية؟ ألا يستلزم البناء العقلى للحبكة عملية استعارة؟ إذا فكرنا فى الحبكة على أنها سلسلة أحداث يعقب أحدها الآخر، فإن الإجابة ستكون لا. أما إذا نظرنا إلى هذه الأحداث على أنها أحداث مندمجة مع بعضها فى وحدة عضوية - بالطريقة التى يشير إليها أرسطو نفسه. عندئذ قد نرى مدى تكرار اعتماد الحبكة على الإجراءات البلاغية. ذلك أن دور الحبكة ليس مجرد ربط الأحداث، بل إن دورها هو إضفاء المعنى على هذه الأحداث، وحينما ندرك معنى الكل، عندئذ فقط يصبح فى الإمكان أن نفهم العالم بلغته(١٠).

الآن توجد عدة طرق يمكن أن ترتبط بها الأحداث ارتباطا ذا معنى. بعض هذه الطرق يتعلق بأساليب التفكير الأسطورية، كما رأينا من قبل لدى مناقشتنا لإيزنشتين وكاسيرر. هناك أيضا حيل فنية معينة (مثل القلب والتورية الساخرة) تساعدنا فى تشكيل روابط ذات معنى، كما أشار أرسطو مرة أخرى فيما يتعلق بالسرح التراجيدى. وقد ينظر إلى بعض هذه الحيل، كمبدأ التباين، على أنها أدوات تساعد كلا من الفنان والمشاهد فى صياغة المخططات التى تربط الحوادث معا. غير أن عمليتى الإزاحة والتكثيف هما الأكثر أهمية بالنسبة للهدف الذى نسعى إليه هنا (بجانب التناظر المحتجب والتجسيد اللذين قد ينظر إليهما باعتبارهما طرقا إضافية لتشغيل الإزاحة والتكثيف).

ورغم أن فرويد وأتباعه ربطوا بين هاتين العمليتين وبين العملية الأولية وعمل الحلم، فإنهما فى الحقيقة عمليتان أساسيتان بالنسبة للسرد ولرواية القصص ككل إلى الحد الذى يفرض علينا اعتبارهما تعملان لحساب العملية الثانوية. إنهما تنتميان إلى ثقافة الرواية ذاتها.

(وإلا فكيف أمكن لفرويد أن يصبح واعيا بهاتين العمليتين؟) . إن القصص تبنى بشكل قصدى ونقدى . فليس لها سلبية الحلم، كما أنها ليست أنوية egoistic مثل الأحلام. فكما يقول فرويد: "من واقع خبرتى التى لم أجد فيها أية استثناءات - يتكلم أى حلم عن شخص واحد. إن الأحلام أنوية تماما"(٦١). أما القصص فهى تتكلم عن البشرية ككل. إنها عامة فى طبيعتها ومحتواها، كما أن وسائل بنائها يفهمها الجميع ويستخدمونها بالطريقة نفسها .

برغم هذا غالبا ما تقارن القصص السينمائية بالأحلام(٦٢). لذا فمن المغرى أن نرى كيف يعمل الإحلال والتكثيف داخل بناء الحبكة الخاص بالأفلام عن طريق تناول فيلم يشارك من بعض النواحى فى طبيعة الأحلام. انظر مثلا إلى فيلم مثل "المحادثة" " The Conversation" الذى يتتابع مثل كابوس. بإمكان المرء أن يعلق على التكثيف الذى لابد من أن يكتشفه فى اسم البطل هارى كاول Harry Caul ، أو على الإزاحة التى يعطيها حوض الحمام الذى يطفح بالدماء، أو على تجسيد الأمراض العقلية والخلقية الذى يمكن تبينه فى المشاهد الختامية فى منزل كاول. ولكن نظرا لأننا كنا نناقش إحالة المستوى الأول والثانى، فمن الأفضل أن نتناول فيلما شديد الحرفية فى بنائه، وخاليا تماما من الحيل البلاغية. لذا فإن اختيار فيلم ينتمى إلى الواقعية الجديدة مثل فيلم دى سيكا desica "سارق الدراجة" "The Bicycle Thief" أفضل من اختيار فيلم "المحادثة". وسوف نمعن النظر فى بعض الاستعارات المتضمنة فى بناء الرواية وفى الإخراج .

فى مجموعة مشاهد مبكرة ترهن ماريا ريس "ليانيلا كاريل" ملاءات السرير كى تحصل على الدراجة التى ينبغى أن يملكها زوجها كى يشغل وظيفة ملصق إعلانات: تتابع عيناها (وكذلك الكاميرا) المسترهن وهو يحمل صرتها كى يضعها بين رفوف مكدسة بمئات ومئات من صرر مشابهة. ومن المؤكد أن هذا المشهد تجسيد ضمنى للفقر واليأس المنتشرين على نطاق واسع، غير أنها ليست سوى لقطة من بين العديد من اللقطات التى يبدو فيها الموضوع الفردى أو الشخصى ضائعا وسط حشد من

أمثاله، وعندما يذهب أنطونيو (لامبرتو ماجيورانى) وأصدقاؤه إلى متجر الدراجات صباح اليوم التالى لحادث سرقة دراجته، يستحيل عليه تمييز الدراجة، بأكملها أو مفككة، ويتضح هذا من وجود عدد كبير من الدراجات ومن أجزائها أمام عينيه. والحقيقة أن الفيلم يبدأ بمجموعة مجهولة من الرجال فى انتظار التوظيف ويبرز من بينهم أنطونيو كى يطلب وظيفة ملصق إعلانات، وينتهى الأمر بأنطونيو وابنه برونو (إنزوستاكولا) وقد ابتلعهما الزحام. ومن نتائج هذا التكرار خلق تناظر بين الناس والموضوعات، فمن السهل فقدان الذاتية داخل جمهرة. وهكذا فإن خبرة الاغتراب وهى التيمة الثانوية فى الفيلم قد عبر عنها المخرج بواسطة صور أغطية الفراش المرهونة وأجزاء الدراجات المتماثلة، كما أنه عبر عن الكرب الإنسانى بواسطة إزاحات شديدة التأثير. غير أن الإزاحة تستلزم أيضا تكثيفًا، وذلك حتى يمكن عندما نستعيد أحداث الفيلم ونتأملها أن نفهم تلك الصور على أنها تضم معانى عديدة، وأبرزها الفقر، والاغتراب، والتضحية بالشخصية، وانعدام التمايز بين الأفراد فى المجتمع.

ويعتبر كل من الإزاحة والتكثيف إستراتيجيات رئيسية فى فيلم سائق الدراجة، ظاهريا يبدو الفيلم "شريحة من الحياة". تعاقب بسيط لبضع ساعات من حيوات أشخاص تم انتقاؤهم عشوائيا، إذا جاز التعبير، من بين آلاف من البشر الذين يسيرون فى الشوارع. تمشيا مع هذا النوع من السرد، يزدحم الفيلم بالكثير من الأحداث التى تقع لسبب من الأسباب أو بالمصادفة والتى يتضح ألا صلة لها بكل من الرواية وتيماتها. وكوننا نتذوق هذه الأحداث فى حد ذاتها لدى مشاهدتنا للفيلم يعد ثناء على الأسلوب. ومع ذلك فإن نمط الأحداث يسهم فى تحقيق ترابط رائع. والحقيقة أن الفيلم يبتعد عن التقيد بتصوير الأحداث الخارجية فقط. إنه فى جانبه الأعظم معنى بالحياة الداخلية لأنطونيو: أفكاره ومشاعره، وصراعه الأخلاقى. وهذه الأمور غالبا ما تتكشف بشكل غير مباشر. فالفيلم رمزى أكثر من كونه حكاية. وجوهر الفيلم هو فقدان الحب من خلال الاستحواذ. فأنطونيو يصبح شديد التركيز على استعادة دراجته المسروقة لدرجة أنه لا يلاحظ ما الذى يفعله بنفسه: كيف أنه يعزز الظلم، ويصبح صارما، ويتصرف بلا عقلانية ويجعل نفسه عرضة للخزى، ويحط من قدر إنسانيته،

وفوق كل شيء يفسد علاقته ببرونو. وتعتبر معظم الأحداث في الفيلم تعبيرا مستترا عن ذلك .

لقد فقد واحد من المعلقين على فيلم دى سيكا هذا الخيط لأنه يتبنى بضيق أفق رؤية سياسية. إن جون ف. سكوت يعتقد أن المناقشة المحورية في الفيلم تدور حول الطريقة التي تتآمر بها الأنظمة الاجتماعية والسياسية على الرجل الذي يحاول أن ينتشل نفسه من فقره بجهده الخاص، لذلك يستنتج أن الكثير من الأحداث في الفيلم لا صلة لها "بالمحور المركزى للفيلم"(٦٣) ، وهو يستشهد بمواجهة برونو مع الشخص الشاذ جنسيا الذي يحاول أن يغويه بلعبة غالية الثمن، ويستشهد بإغواء برونو الذي يوشك أن يحدث. وعلى الرغم من أن المستوى السياسي موجود، إلا أنه أقل أهمية من تيمة المسئولية والرعاية الأبوية. إن أنطونيو أكثر من مجرد ذلك الشخص السلبي الذي يظنه سكوت. إن الهاجس المتسلط عليه يقوده إلى تجاهل برونو. وفي مرة يبادر الشخص الشاذ بمحادثة برونو، وفي مرة أخرى يكون على وشك أن تصدمه سيارة في الشارع. إن أنطونيو نادرا ما يرى تلك الحوادث. غير أن إدراكه بأن برونو كان على وشك التعرض للإغواء - وأنه بتصرفاته يستحق اللوم - يجبره على الاعتراف بذنبه ويقوده إلى محاولة استرضاء ابنه. والمشاهد التي تبدو مجرد مشاهد عشوائية، لها وظيفة غير مباشرة وتراكمية في حبكة الفيلم. ولا شك أن مساهمة شخصين كل منهما بمعالجته الخاصة - زافاتيني بافتتانه بالواقع الأرضي، ودى سيكا بحسه الشعرى - قد ساعدت على إحداث توازن مرهف للفيلم بين الحياة المحسوسة والخرافة البراقة. ولقد كشف الاثنان في تعقيبهما على الفيلم عن التفكير المتروى والتنسيق الواعي الذي شاركا في تحقيقه. "لقد تناقشت مع دى سيكا في مضمون كل مشهد وأسسنا معنى كل صورة"(٦٤).

وقال دى سيكا لمحدثيه :"لم أكن أقصد أن أقدم أنطونيو كصنف من "البشر العاديين" أو كتشخيص لما يسمى اليوم "المعدم". إنه بالنسبة لي فرد، بفرحه وقلقه الشخصي، بقصته الشخصية. ولقد حاولت بتقديم يوم أحد مأساوى من أيام حياته

الطويلة والمتنوعة، أن أنقل الواقع إلى مستوى شعرى. وهنا يبدو لى فى الحقيقة أحد أهم ملامح عملى، فبدون تلك المحاولة سيكون فيلم من هذا النوع فيلما إخباريا قصيرا. إننى لا أرى مستقبلا للواقعية الجديدة إذا لم تتخط الحاجز الذى يفصل الوثائقية عن الدراما والشعر"(٦٥).

إذن ففيلم "سائق الدراجة" يساعد على إيضاح أن بناء الرواية والإخراج المسرحى للمشهد يعتمد على تركيب استعارى حتى فى دراما الواقعية الجديدة. ومع ذلك يتعين أن نلاحظ أن التعليق على الفيلم يفترض مبدأ آخر بالإضافة إلى الإحلال والتكثيف، مبدأ أجزم بأنه أساس لكل تفكير، وهو فعال على وجه الخصوص فى خلق وتأويل الأعمال الفنية. وبالتالى فهو مبدأ لا يمكن إغفاله فى أى نظرية تخيلية عن الاستعارة. ينظر آرثر كوستلر إلى هذا المبدأ بوصفه مفتاح فهم كيفية عمل وسائل الاتصال البشرى، كما أنه فى الحقيقة مبدأ حاضر دائما فى البناء العضوى لجميع النظم الحية(٦٦). إننى أشير بالطبع إلى مبدأ الترتيب الهرمى. وعلى أساس هذا المبدأ تتجمع القضايا معا طبقا لمغزاها، وتترتب بحسب الأهمية، ويجبر المستوى الأدنى من مستويات المعنى على خدمة المستوى الأعلى. وبدون هذه الآلية لن نكون قادرين على تنظيم حديثنا بأكثر مما نستطيع بالنسبة لفنوننا. ذلك أن التنظيم الهرمى هو أحد أحجار الزاوية فى علم اللغة، وهو يستخدم لتفسير كيف أن المستويات اللفظية تابعة للمستويات التركيبية، وتلك بدورها تابعة للمستويات الدلالية. وفى رأيى أن هذه الآلية هى آلية أساسية بالنسبة للعقل من أجل معالجة وإعداد المعلومات، ومن خلال مثل هذه الواسطة تتكون المخططات، وبواسطتها تكون الخصائص الجديدة المنبثقة ممكنة.

يعتمد تأويل عمل فنى على هذا المبدأ اعتمادا كبيرا، ذلك أن الكثير من الأنشطة تتوقف على محاولة فهم كيف تبنى الأجزاء وترتبط ببعضها البعض. إن تشكيل الفنان لمادته وتلمس المشاهد للشكل والمعنى فى العمل الفنى يرتبطان ببعضهما ارتباطا وثيقا. ويفسر مبدأ الترتيب الهرمى السبب فى أنه كلما كان العمل الفنى أشد تنظيما كلما تطلب من مشاهده جهدا مماثلا من التنظيم والترتيب. وبإمكان المرء أن يقول عن الأفلام

ما يقوله عن الأعمال الفنية الأخرى، فكلما كانت أكثر شعرية كلما كان تعقدها وتماسكها أعظم. ويعتمد إيزنشتين على فكرة الترتيب الهرمى عندما يشرح القوانين الفنية العضوية التى يخضع لها صانعو الأفلام، ويستخدمها رواد السينما ضمنيا لدى تلقيهم للفيلم الذى يعرض أمامهم. غير أننا نستطيع أن نقول إن هذه الاستجابة ليست سلبية. ذلك أنه من مفارقات علم الجمال أنه كلما كان العمل الفنى أرفع فى بنائه كلما كان حشده لقوى العقل الخلاقة والمتعاونة أكبر[٦٧] .

إن الفكرة التى تقول بأن الأعمال الفنية تُبنى بناءً هرميا، وأن الأمر نفسه يقال على تأويل هذه الأعمال، هذه الفكرة تجذب الانتباه إلى طريقة معالجة كل من الإبداع والفهم. بالطبع يتعين على الفنان فى مرحلة ما أن يتخلى عن عمله؛ فللفيلم موعد يطلق فيه سراحه ويقدم للجمهور. والجمهور بافتراض تكرار مشاهدته للعمل، سيفهمه من جديد فى كل مرة، ويتم اكتشاف علاقات جديدة وبلورة مجموعات أخرى. والفروق الدقيقة التى لم تكن مدركة حتى الآن تصبح متغلغلة. وهكذا فلا يمكن على الإطلاق الوصول إلى نهاية التأويل. إن الشرح دائما ما يكون مؤقتا، وثمة دعوى إلى تأليف أفضل دائما .

حاولت بالكتابة عن الحبكة وتجليها فى فيلم من الأفلام أن أبين كيف أن تماسكها ذاته يعتمد على مبادئ رأينا فى مكان آخر من الكتاب أنها مبادئ محورية للتفكير الاستعارى .

وليس فى هذا بالطبع إنكار لدور العوامل الأخرى فى تشكيل رواية سينمائية أو بنائها الفكرى ، مثلا طريقة اقتراح الأنماط وتأسيس العلاقات باستخدام تقاليد نوع أدبى ضمنى. غير أن اللجوء إلى تلك المصادر الجمالية والثقافية لازال يعتمد على قوى أشد فطرية، وتلك القوى هى التى رغبت فى تصويرها.

ختام :

لقد حاولت أن أبرهن على أننا كى نفهم الاستعارة نحتاج إلى وصف العملية السيكولوجية التى نتصور بواسطتها الاستعارة ونفهمه، ولقد أسميت هذا الوصف

بالنظرية التخيلية للاستعارة، وحاولت إجمال ما ينبغى أن تكون عليه. ويعتبر رؤية شىء بوصفه شيئا آخر مفهوما محوريا فى هذه النظرية. وهو يعنى إعادة النظر فى شىء ما بلغه شىء آخر مأخوذ من حقل آخر. وأن ندرك أو نتصور شيئا ما بلغة شىء آخر معناه إعادة بناء وتعديل المشبه فى ضوء المشبه به، ولقد دفعنا بأن هذا يعد اكتشافًا لمعنى توحى به علاقة، حيث تتفاعل الخصائص التى تنسب إلى كل من المشبه والمشبه به لإنتاج تصور جديد منبثق. وأى شخص يحاول أن يؤول الاستعارة يلتمس هذا التصور، ويضع مخططات تستوفى الشروط التى وضعت عن طريق رؤية المشبه فى ضوء المشبه به. ومن الطبيعى أن تكون المخططات جديدة أى لا تشملها التصورات والمقولات الشائعة. وهذا هو الحال حتى حينما تكون الخبرة التى تعنيها الاستعارة على هذا النحو هى خبرة أدركناها من قبل بشكل ناقص. ومن الطبيعى ألا تصبح تلك المخططات الجديدة راسخة كمقولة معيارية، بل تظل تجريبية واستكشافية. إنها تخلق، إذا جاز التعبير، بواسطة ذلك اللعب الحر للكلمات الذى تحدث عنه كانط فى كتابه "نقد ملكة الحكم" كعلامة على عمل المخيلة. وحينما تصبح المخططات راسخة كمقولة معيارية، يصبح لدينا استعارة ميتة، استعارة أصبحت ينظر إليه كوصف حرفى.

ثمة مزايا معينة تنبع من هذا التفسير للاستعارة، كما أن هناك بعض المعانى الضمنية تلزم عنه. هناك تفسيرات للاستعارة حاولت على سبيل المثال أن تحصر الاستعارة فى حقل العلامات[٦٨]. ولذا فقد سعت - بدون نجاح - إلى تحديد القواعد التى يمكن بواسطتها تعيين الاستعارة. أما النظرية التخيلية، فبإشارتها إلى أن الاستعارة تعمل عند مستوى تكوين المقولات، تتجنب هذه النتيجة، كما تساعدنا على تفسير السبب فى استحالة أعداد طوبولوجيا للأشكال الاستعارية. إن الشىء الذى يتحدى الحدود المنتظمة بحكم طبيعته نفسها ويحطمها، لا يمكن على الإطلاق تثبيته بواسطة القواعد. يترتب على ذلك أن أقصى ما تطمح إليه نظرية بلاغية هو لفت الانتباه إلى تلك الأشكال التى يتكرر حدوثها بشىء من التواتر. وليس ثمة تصنيف للاستعارة يمكن أن يدعى الاكتمال أو الثبات، وأسباب ذلك متضمنة فى التفسير التخيلى .

الميزة الثانية هى أن التفسير التخيلى ينسجم مع ما بدأ علم النفس المعرفى فى الكشف عنه بشأن الطريقة التى نفهم بها التصورات ونكوّنها. وهكذا أصبح ينظر إلى

الاستعارة بوصفها جزءاً لا يتجزأ من السلوك المعرفى الطبيعى، وتحرر الاستعارة من التهمة القائلة بأنها مقصورة على فئة قليلة أو أنها طريقة غير منطقية فى التفكير. إضافة إلى ذلك فإن النظر إلى تأويل الاستعارة بوصفها مخططا أو مخططات، يربط فهم الاستعارة بإجراءات وضع الفروض والاختبار. وكما هو الحال بالنسبة لوضع فرض من الفروض وإجراء الملاحظات التى تثبته أو تنفيه، يمكن أن يكون خلق وتكوين المخططات متاحا للجميع. إن ما تعنيه الاستعارة يمكن توضيحه، أو يكون موضع جدل، أو تتم معارضته. وللتفسير التخيلى فى هذا ميزة تفتقر إليها إلى حد مؤسف تفسيرات مثل تفسير التحليل النفسى وفيه يتم تفسير ما نعرف عنه شيئا فى ضوء ما لا نستطيع أن نعرف عنه أى شىء .

لقد استخدم مفهوم الاستعارة فى سياقات عديدة، وعلى وجه الخصوص فى تفسير ظواهر مثل الرؤية ثلاثية الأبعاد. وهذا يعنى أن المفهوم قابل للتطبيق على المواقف التجريبية مثلما هو قابل للتطبيق على المواقف ذات الطبع النظرى، وهى بلا شك ميزة تحسب لهذا المفهوم حين يُدمج فى تفسير للاستعارة، ذلك أن المصطلح قادر على أن يستوعب الجوانب التجريبية والوجدانية بالإضافة إلى الجوانب الفكرية.

من المعانى التى يتضمنها التفسير التخيلى كما قدمناه هنا، التأكيد على تفرد كل استعارة وأن المخططات التى تنشئها استعارة ما ليست هى نفسها تلك التى تنشئها استعارة أخرى. (مثلا ينبغى أن نفهم عبارة "إن حبيبتى مثل وردة حمراء، حمراء"، وعبارة "هى الآن مثل شجرة وردة بيضاء" كل منهما بألفاظها الخاصة)(٦٩) . ولكى نفهم لماذا يشتمل عمل فنى ما على استعارات (وهل من عمل فنى لا يشتمل على استعارات؟) يتعين علينا أن نؤول الاستعارات، وهذا يعنى أننا ينبغى أن نفهم وجه التفرد فى النص قبل أن نستطيع حتى أن نتكلم عن "نصيته". إن المعالجات النظرية الحديثة للأدب والسينما التى تحاول أن تتجنب تأويل النص رغبة فى متابعة "النصية" تقوض نفسها بتجاهل تلك المسئولية التى لها الأسبقية.

ولقد أكدنا أن المخططات تنظيمية. إنها تقودنا إلى فحص ما نفكر فيه بدقة والتحقق منه، وهى فى ذلك تشبه الافتراضات العلمية، وهى مثل الافتراضات العلمية

تكون عديمة الجدوى ما لم تأخذ فى الحسبان الدليل الذى يؤكدها فحسب، بل والدليل الذى ينفيها أيضا. إن التنبؤات التى تحقق نفسها ليست جيدة، فلابد أن يكون ثمة توتر بين ما نلتمسه وبين ما يمكن أن نبلغه. وحينما يتعلق الأمر بالاستعارة، فإن التباين بين المشبه والمشبه به هو الذى يسبب هذا التوتر. إذن فأى مخطط، كلُ فى مكانه، يستوفى تلك الشروط لابد من تقييمه فيما يتعلق بمدى ملاءمته للسياق الذى توضع فيه الاستعارة. ولا يتضمن هذا موقع الاستعارة فى العمل الفنى بمجمله فقط، رغم أنه واحد من أهم الاعتبارات، بل إنه يتضمن أيضا طريقة ارتباط الاستعارة بالسياق الأكثر رحابة الخاص بالنوع الأدبى والأسلوب والعصر والأعمال الكاملة للفنان. أخيرا ينبغى أن نختبر المخططات أيضا بإحالتها للحياة نفسها. وهكذا فإن المخططات عند كل مرحلة لا تكون تنظيمية فحسب، بل تكون شرطية أيضا. ودائما ما يقارن المرء بين تفسير ما وبين نسخة معدلة أو مختلفة بعض الشيء من هذا التفسير، كى يرى أيهما أكثر كفاءة.

وهذا هو السبب فى أن الأعمال الفنية إذا ما كانت على قدر من الكمال، لا ينفد شرحها، ودائما ما تدعو إلى إعادة التأويل وإعادة التقييم. ثمة الكثير هناك مما يمكن التأمل فيه بلغة التنظيم الداخلى "وإحالة المستوى الثانى" على حد سواء.

سيذكرنا البعض بأن العبارة التى استشهدت بها توا هى عبارة استخدمها بول ريكور لشرح كيفية حدوث الإحالة فى الأعمال الفنية. وهو يضع حبكة أرسطو بجانب "التنظيم داخل شبكة" ، ويحاول أن يبرهن على أن المحاكاة لا تستلزم استنساخا للأشياء، بل إنها تستلزم بالأحرى إعادة تصوير. وبهذا المعنى تكون المحاكاة نفسها تنظيمية، وحين أقول ذلك أشير أيضا إلى أن الجانب المهم فى تقييم الأعمال الفنية هو اختيار مدى مصداقيتها فى مواجهة أشد قناعاتنا عمقا وأكثر مشاعرنا حساسية[٧٠]. ولكن مع أنى قد أعربت عن تأييدى لرأى ريكور بأن الحبكة هى فى جوهرها استعارية، فقد أشرت إلى سبب إضافى أعتقد أن ريكور لم يؤكد عليه بشكل كاف: إن الشبكة التضمينية التى تحدث عنها تخلقها هى نفسها إلى حد كبير عمليات استعارية. ولقد استعرت مصطلحى التكثيف والإزاحة كى أشير إلى هذه العمليات. غير أنى

إستخدمهما بطريقة تختلف عن استخدام فرويد لهما، فليس من الضرورى النظر إلى هذين المصطلحين على أنهما يشيران إلى أفعال العملية الأولية التى لا يمكن معرفتها فى الحقيقة (والحقيقة أن فرويد ما كان ليستطيع هو نفسه استخدام هذين المصطلحين ما لم يكن فى إمكان أنشطة العملية الثانوية أن تفهمها). إننى أستخدمها لوصف الطريقة التى تعمل بها الاستعارات بانتظام عندما تقدم شيئا بلغة شىء آخر، وعندما تُدمج الكثرة فى الوحدة.

وفيما يتعلق بخلق الحبكة لفتُ الانتباه إلى مبدأ آخر مهم، وهو المبدأ المتعلق بالترتيب الهرمى (والحقيقة أننى أشرت بالفعل فى فصل سابق إلى أننا كى نفهم السرد السينمائى من الضرورى التفكير فى مستويات الخطاب واعتبار أنها مرتَّبة فى نظام هرمى ما). وبهذه الطريقة حاولت أن أبين أن الاستعارات ليست صوراً بلاغية لها موضع محدد، بل إنها تعمل عند كل مستوى من مستويات العمل الفنى، كما أنها أساسية لتأسيس وحدته العضوية.

ثمة مشكلتان نادراً ما ألمحت لهما. وسوف أذكرهما الآن، وأبين أن حلهما موجود ضمنيا فى النظرية التخيلية للاستعارة فى صورتها التى أشرت إليها. أولا: هل يمكن جمع عنصرين من حقلين مختلفين لخلق استعارة ذات معنى؟ وإجابتى عن ذلك هى نعم. غير أن هذا يعتمد على إنشاء سياق مناسب للاستعارة، بحيث يمكن إعادة تصور أحد العنصرين بلغة العنصر الآخر. ولقد أكدت مرارا فى هذا الكتاب، وفى الصفحة التى تسبق هذه الصفحة مباشرة على أهمية السياق لتوحيد المشبه والمشبه به(٧١). وكما هو معروف فحتى الجمل التى لا معنى لها، مثل "الأفكار الخضراء التى لا لون لها تنام بغضب" حتى هذه الجملة يمكن إعطاؤها معنى استعاريا عندما توضع فى سياق ملائم. (والحقيقة أننى فى مكان ما صادفت إشارة إلى أن عبارة تشومسكى هذه تقدم وصفا جيدا لبعض مقالات الطلبة).

ثانيا: هل نستطيع أن نقول ما الذى يساعد على خلق استعارة جيدة أو استعارة سيئة؟ هنا لابد أن تكون الإجابة على الأغلب لا يمكن أن توجد وصفة لبناء استعارة

جيدة أكثر مما توجد بالنسبة لإطلاق نكتة أو خلق عمل فنى جيد. فكل استعارة من الاستعارات يتعين الحكم عليه طبقا لمزاياها الخاصة. وهذا يعنى أن ثمة خصائص معينة نتطلع إليها فى الاستعارات الجيدة. إن الاستعارة لابد أن تكون ملائمة، ولابد أن يدهشنا، وأن يكون جديرا بالتذكر، وأن يكون له ما يبرره، وأن يصل بنا إلى وعى جديد، وأن يحيا بداخلنا. ونحن نتطلع إلى كل هذه الخصائص أو بعضها. ولا شك أنه فى العصور المختلفة يكون لخصائص معينة تقديرا أعلى من الخصائص الأخرى؛ بسبب تحول الموضات وتغير الحساسية. غير أن خلاصة هذا الفصل هو أن الاستعارة أداة مساعدة رفيعة القيمة للتفكير والإدراك بوجه عام، ومكمل للجهد الفنى.

لقد بدا هذا الكتاب كبحث فى الاستعارات السينمائية. ولكى نثبت أهميتها ونشرح كيفية عمل العديد منها، أصبح لزاما علينا تجاوز الاستعارة كحيلة لفظية. وكان من الضرورى فهم الاستعارة كعملية للتفكير وكحدث فنى على حد سواء. ولقد كانت بعض الصيغ التى يتكرر فيها الاستعارة كثيرا تحتاج إلى تنويه، وإلى تعميمها كصيغ متاحة للاستخدام فى الأفلام مثلما هى متاحة للاستخدام فى الأعمال الفنية. وأتمنى أن أكون قد برهنت على أن الوجود الفعلى للاستعارة السينمائية أمر لا مجال للشك فيه .

ثمة معالجة للاستعارة السينمائية كنت قد فكرت فى تبنيها، غير أنى اخترت ألا أفعل ذلك، وتتمثل هذه المعالجة فى التساؤل عما يميز وسيلة التعبير السينمائى، وما هى الإمكانات التى تملكها ولا تتوافر لوسيلة التعبير الأدبى، والتى تجعلها قادرة على توليد استعارة سينمائية صرف؛ لقد رفضت تلك الإستراتيجية لعدة أسباب: أولا: أننى لم أكن مقتنعا – ولازلت – بنقاء أى وسيلة تعبير. جميع الفنون تستعير من بعضها وتعير بعضها. ثانيا: ثمة صعوبات ملازمة للتفسير الماهوى للاستعارة السينمائية. ثالثا: كان من الممكن لهذه الإستراتيجية أن تحد من نطاق الاستعارات السينمائية التى يمكن الاستشهاد بها(٧٢). على سبيل المثال: تنشأ بعض الاستعارات البصرية من نظائرها اللفظية، غير أن انتقالها إلى سياق جديد غالبا ما يغير من تأثيرها. إن عبارة "يقف وظهره للحائط" ليست أكثر من كليشيه لفظى. ولكن عندما

يستخدم نيكولاس روج سور مدينة من المدن كى يصور يأس الأب واندفاعه نحو الانتحار فى بداية فيلم "جولة" (كما ناقشنا فى الفصل الخامس)، فإنه لا يظهر كأمر مبتذل بأى شكل من الأشكال(٧٣). أخيرا لم أكن أرغب فى التورط فى مناقشات تتعلق بالسؤال عما هو سينمائى وما هو غير سينمائى، لا سيما وأن هناك مبرراً معقولاً للاعتقاد بأن السينما لازالت بعد فى مرحلة تمييز الحقل الخاص بها.

ومع ذلك فهذه المعالجة ليست بلا فائدة على الإطلاق. فمن الواضح أن ثمة بعض التأثيرات الخاصة بالسينما التى يستحيل تحقيقها بأية وسيلة أخرى للتعبير. ولا يحتاج المرء إلا إلى تناول تركيب الصورة المرئية على الشاشة كمثال، وكيف يمكن الاستفادة منها لتحقيق تأثير استعارى. وتبرز إلى الذهن فى هذا الصدد ثلاثة مشاهد سينمائية.

تصور سلسلة المشاهد الأخيرة من فيلم "The wild bunch" قطاع الطرق الأمريكيين يزحفون عبر المخيم المكسيكى من أجل القيام بالهجوم الأخير. لقد صورهم المخرج بعدسة مكبرة، تكبرهم فى مواجهة التنافر المحيط بهم. إنهم يسيرون معا فى صف، مما يعطيهم صلابة وغائية، غير أن العدسة المكبرة تقوض هذا المعنى، حيث تعطى تأثير تقدم معاق. إضافة إلى ذلك فإن الهواء الساخن فيما بين الكاميرا والأشخاص الذين تصورهم يجعل الصورة ضبابية ومرتجفة. إن المخرج حين صور البطولة جعلها وهمية. يستخدم أكيرو كيروساوا أستاذ بكنباه العدسة المكبرة هو الآخر كى يعطى تأثيرات بلاغية متداخلة. فى فيلم "عرش الدماء" "Throne of Blood" فى مشاهد البداية، تصور العدسة المكبرة تصويرا مسطحًا بالنقط flattened pointillism يساعد على الاستدعاء الحى للبدائية والعزلة التى تناسب عالم الأساطير. بينما فى فيلم أنجمار برجمان "آلام آنًا" يوحى التحبب المتزايد للقطة الأخيرة بتفسخ الشخصية التى يلعبها فاكس فون سيدو. فى مشاهد مثل تلك المشاهد تستخدم وسيلة التعبير السينمائية بطريقة تظهر مميزاتها.

ومع ذلك فقد أدركت أثناء وضع هذا الكتاب أن أنواع الاستعارات التى تثير اهتمامى كثيرا ليست بالضرورة استعارات سينمائية بصورة خاصة، ولا هى تلك

الاستعارات التى تبدو مليئة بالحياة وجديرة بالملاحظة. إنها بالأحرى تلك الاستعارات التى لا تنفصل عن حبكة الفيلم، بل تكون جزءاً من لحمة الفيلم وسداه. وغالبا ما تكون تلك الاستعارات مراوغة ومتغلغلة فى الفيلم، ولأنها تخضع لسرد الحكاية فهى شىء محورى بالنسبة لمفهوم الحكاية ذاته.

فعن طريق تلك الاستعارات تحقق الخيال السينمائى إمكاناته وأصداءه. وقد يقول قائل إن نظرية تخيلية فى الاستعارة تستطيع وحدها أن تبدأ فى تفسير هذه الاستعارات. غير أنه ليس من السهل الكتابة عن هذه الاستعارات كاستعارات لأنها لا تنفصل عن العمل الفنى الذى يجسدها. إن ما تدل عليه يأخذنا إلى قلب رؤية المخرج للأشياء وكيف يرى العالم، ويصوغ استجابته له. إننى أفكر فى الطريقة التى يدفعنا بها بريسون، على سبيل المثال، إلى النظر عن قرب إلى الأشياء المادية وإلى الأحداث والإيماءات الدنيوية بحيث نشعر بالنعمة غير المرئية وغير الملفوظة عندما نرى غيابها الواضح ، مثلما تم بشكل يبدو متناقضا ظاهريا تصوير تغير مظهر الشهادة تغيراً جوهريا من خلال اللقطة الأخيرة من فيلم محاكمة جان دارك حيث تركز الكاميرا على العمود الخشبى المتفحم الذى كانوا يوثقون إليه المحكوم عليهم بالحرق . إننى أفكر كيف أصبح مينيومينت فالى أكثر من مجرد خلفية طبيعية مؤثرة لدراميات فورد عن الرواد . أفكر كيف أن ذلك المنظر الطبيعى الذى نقشته وتجرأت عليه يد الدهر يبجل كفاح الإنسان المتواتر وطقوسه. إننى أفكر أيضا فى الكيفية التى يقابل بها رينوار فى فيلم بعد الآخر بين العقبات التى يقيمها الإنسان أمام ذاته وبين التدفق الحر للحياة نفسها.

والحقيقة أنه من الملائم أن أختم حديثى بالإشارة إلى رينوار، ذلك أن فنه يمثل ذلك اللون من الاستعارة السينمائى الذى أعجب به إعجابا شديداً. إنها استعارة غير مقحمة ولا يمكن أن تنسى. وهذان هما آخر مثالين لى عن الاستعارة. انظر إلى عملية القنص فى فيلم "قواعد اللعبة" "The Rules of The Game" وكيف انعكس فى مساره ملمحا إلى مذبحة الحرب العالمية الأولى، وإلى تلك الأسباب التى أسهمت فيه مثل سيطرة الطبقة والخيلاء الاجتماعى وعدم المبالاة بالحياة نفسها، أو انظر إلى شخصية

بالوشت (كلود ريش) فى فيلم " Elusive Corporal" وهو مفتش عداد الغاز الذى يتوق إلى الخلاص من العار والعبودية فى الحياة. وفى واحدة من لحظات الفيلم ذات الشجن يتحدث بالوشت عن جبنه وعن تطلعاته. كيف قدم رينوار ذلك؟ يجلس بالوشت على مقعد المرحاض. هنا وهو مرتبط بالأرض وبوظائفه الجسدية يتحدث عن رغبته المتقدة فى أن يطير وأن يطير وأن يكون طياراً مقاتلاً. ويتم الإفصاح عن الورطة التراجيدية بشكل غير مقحم عن طريق الإخراج المسرحى للمشهد.

إن أعظم الاستعارات - السينمائية والأدبية على حد سواء - تغلف أشد الحقائق إفحاماً.

الهوامش

(١) Arthur Koestler, The Act of Creation (London: Hutchinson, 1964), p. 390.

(٢) Robert Bresson, Notes on the Cinematographer, trans. Jonathon Griffin with an introduction by J. M. G. le Clezio (London: Quartet Books, 1986), p. 72.

(٣) يشير رومان جاكوبسون على سبيل المثال إلى الانفصال التام بين اللغة والكلام. "بدون مقابلة الشفرة بالرسالة فلن يكون من الممكن تحقيق أى استبصارات عن القوة الخلاقة للغة". "اللغويات" in Main Trends of Research in the Social and Human Sciences I: The Social Sciences (The Hague: Mouton, 1970), p. 458.

للوصول إلى نقد آخر لمعالجة سوسير انظر. G. P. Baker and P. M. S. Hacker, Language, Sense and Nonsense (Oxford: Basil Blackwell, 1984), chap. 8.

(٤) J. Dudley Andrew makes a similar point. See Concepts in Film Theory (Oxford: Oxford University Press, 1984), esp. pp.169-70.

(٥) See, for example, Lionel Trilling, The Liberal Imagination (London: Macmillan, 1948); Jack I. Spector, The Aesthetics of Freud: A Study in Psychoanalysis and Art (London: Allen Lane, Penguin Press, 1972); Anton Ehrenzweig, The Hidden Order of Art: A Study in the Psychology of Artistic Imagination London: Weidenfeld & Nicholson, 1967); also Richard Wollheim, "Freud and the Understanding of Art," in On Art and the Mind (London: Allen Lane, 1973); and E. H. Gombrich, "Freud's Aesthetics," Encounter 26, no. 1 (January 1966), pp. 30-40. A psychoanalytic account of poetic metaphor is put forward in Robert Rogers, Metaphor: A Psychoanalytic View (Berkeley: University of California Press, 1978).

(٦) Christian Metz, Psychoanalysis and Cinema (London: Macmillan, 1982), pp. 232-4.

النقطة نفسها طرحها بول ريكور الذى يحاول مع ذلك تقديم تبرير ما لخلط فرويد بين ألعاب اللغة. See Paul Ricoeur, Hermeneutics and the Human Sciences, ed. and trans. John B. Thompson (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), chap. 10.

(٧) Koestler cites some of these earlier references to the unconscious: see The Act of Creation, pp. 148-66.

(٨) Ibid., pp. 199-207.

(٩) قدم نيل بولتون مقدمة جيدة وسهلة لهذا الحقل، The Psychology of Thinking (London: Methuen, 1972).

انظر أيضًا : هوارد جاردنر .Frames of Mind (London: Heinemann, 1984)
من أكثر الكتب ارتباطًا بتلك المسألة التى نناقشها فى هذا الفصل بسبب تحليله لمفاهيم التصور والمقولة،
هو كتاب جيروم س. برونر، وجاكلين ج. جودناو، وجورج أ. أوستن، A Study of Thinking (New
York: John Wiley & Sons, 1956).

(١٠) See, for example, the papers by David E. Rumelhart, Allan Paivo, Bruce Fraser, Andrew Ortony, George A. Miller, and Michael J. Reddy in Metaphor and Thought, ed. Andrew Ortony (Cambridge: Cambridge University Press, 1979); also Roger Tourangeau, "Metaphor and Cognitive Structure," in Metaphor: Problems and Perspectives, ed. David S. Miall (London: Harvester Press, 1982), pp. 14-35; also Howard Gardner and Ellen Winner, "The Development of Metaphoric Competence: Implications for Humanistic Disciplines," in On Metaphor, ed. Sheldon Sacks (Chicago: University of Chicago Press, 1978), pp. 121-40.

(١١) E.g. Leonardo da Vinci: A Memory of His Childhood (1910); reprinted in The Pelican Freud Library: vol. 14, Art and Literature (Harmondsworth: Penguin Books, 1985). Eysenck gives a brief but lucid account of this debacle. See Hans Eysenck, Decline and Fall of the Freudian Empire (Harmondsworth: Penguin Books, 1985), chap. 7; for fuller analysis see Meyer Schapiro, "Leonardo and Freud: An Art Historical Study," Journal of the History of Ideas(April 1956). pp. 147-78; also D. E. Stannard, Shrinking History (Oxford: Oxford University Press, 1980).

يصف شارلز ألتمان فى "Psychoanalysis and Cinema," مختلف الطرق الحديثة التى جربها
المنظرون الفرنسيون المحدثون لتأسيس هوية السينما بإيجاد سينما منعكسة فى التحليل النفسى، ويشير
إلى الكيفية التى يلائمون بها التحليل النفسى مع حماسة التحولات، كما ينتقد معالجاتهم لكونها باطنية
وبرنامجية. وهو أيضًا يضحك من لغتهم المثقلة بالرطانة التى يسميها "الحديث الفرنسى" In Bill Nichols, ed.. Movies and Methods, vol. II (Berkeley: University of California Press, 1985), pp. 517-31.

(١٢) Herbert Eagle, Russian Formalist Film Theory, Michigan Slavic Materials, no. 19 (Ann Arbor: University of Michigan, 1981).

من الممكن أن نرجع بفكرة الحديث الداخلى إلى الوراء حتى أفلاطون. ولقد أبدى علماء النفس الروس
اهتمامًا جديدًا بهذه الفكرة، ومنهم ل.س. فيجوتسكى و أ.ر. لوريا، وللاطلاع على وصف لهذه الأبحاث
ومعظمها معاصر لتأملات إيزنشتين انظر: A. N. Sokolov, Inner Speech and Thought, trans. George T. Onischenko, ed. Donald B. Lindsley (New York: Plenum Press, 1972), particularly chap. 2.

فى السنوات الأخيرة شرع بعض منظرو السينما المرتبطون بجريدة شاشة السينما ومعالجتها للدراسات
السينمائية فى إجراء مناقشات حول الحديث الداخلى؛ انظر على سبيل المثال: بول وليمان "Cinematic Discourse: The Problem of Inner Speech," in Cinema and Language, ed. Stephen Heath and Patricia Mellencamp (Frederick, Md.: University Publications of America, 1983), pp. 141-67.

والحقيقة أن مقال وليمان يوضح بالأمثلة الملامح المميزة للمعالجة التى تقوم بها هذه المجموعة ، بما فى ذلك استخدام لغة معقدة كالحديث الفرنسى. إن الحديث الداخلى يصبح على يديه كيانًا ملغزًا آخر تم استخدامه، مثل القوى التاريخية الماركسية والعمليات الأولية الفرويدية، كأداة لوضعهم فوق مستوى طلاب السينما غير الماركسيين وغير الفرويديين وغير المرتبطين بجريدة شاشة السينما والذين لا سبيل أمامهم للوصول إلى تلك الأسرار. ومن الممكن أن نتبين من ملاحظات كالملاحظة التالية التى يدين فيها وليمان ما يسميه النزعة الأيديولوجية، أن نتبين أن الدافع وراء تفكيرهم هو بالضرورة سياسى.

"إن النزعة الأيديولوجية وبرغم أنها لازالت مقتصرة على بعض المجموعات الأكاديمية الهامشية فى بريطانيا العظمى، يمكن أن تتطور إلى تهديد خطير لا سيما فى مجال نظرية السينما، وهو فرع معرفى حديث نسبيا ومعرض للنقد على وجه الخصوص فى نضاله لتأسيس نفسه كميدان شرعى للمحاولة وليحل محل تقاليد النقد الأولى التى لا زالت تحتل إلى حد بعيد حقل الدراسات السينمائية. إن النزعة الأيديولوجية تنادى بالاستقلال التام للخطابى فى مواجهة السياسى والاقتصادى. إنها تلغى الحاجة إلى التفكير فى السياسة بلغة غير لغة التلاعب الانتهازى، كما أنها تتخلى بفعالية عن أى فكرة عن النضال الأيديولوجى لصالح التوسط الفلسفى والنزعة المهنية الأكاديمية. (صـ ١٦٦).

(١٣) L. S. Vygotsky, Thought and Language (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1962).

(١٤) Ibid., p. 147.

(١٥) Ibid.. p. 149.

(١٦) Film Form (New York: Harcourt, Brace & World, 1949), pp. 144-5.

(١٧) Ibid., p. 145.

(١٨) Brian Lewis, Jean Mitry and the Aesthetics of the Cinema (Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1984), p. 99.

(١٩) Ibid., p. 107.

(٢٠) Ernst Cassirer, An Essay on Man (New Haven: Yale University Press, 1962), chap. 7.

(٢١) Ernst Cassirer, The Philosophy of Symbolic Forms, vol. 2: Mythical Thought (New Haven: Yale University Press, 1977), p. 64.

(٢٢) Ibid., p. 68.

(٢٣) Ibid., p. 69.

(٢٤) An Essay on Man, p. 81.

(٢٥) Ernst Cassirer, Language and Myth, trans. Susanne K. Langer (New York: Dover Publications, 1953), p. 88.

(٢٦) I refer to An Essay on Man, p. 134.

(٢٧) Mythical Thought, p. 62.

(٢٨) S. T. Coleridge, Biographia Literaria, 2 vols., ed. J. Shawcross (Oxford: Oxford University Press, 1907), chap. 1.

(٢٩) شعورى الخاص هو أن صياغة إيزنشتين لهذا الجهد يدل على عيب فى فنه. وكثيراً جدا ما يلزم تبين تعقد العلاقات فى أفلام إيزنشتين فى العناصر الطيعة والمتناغمة، ولكنها بطريقة ما لا تؤجل ولا تضم إلى الدراما والفكر بشكل مُرضٍ، تلك الدراما وذلك الفكر اللذان يعتبران على النقيض من ذلك مفرطين فى التبسيط.

(٣٠) بل إنه حينما يلجأ الفنانون إلى تكنيك يعتمد على المصادفة، لا يكون ثمة صراع ضرورى مع هذا المبدأ. إن الاستفادة من ترتيبات الصدفة أو اندماج الحوادث (كما هو الحال مع الراقصة التى تتعثر وهى تهرب من المحطة فى فيلم Serenade لـ Balanchine) ليست سوى استفادة مما هو غير متوقع والذى يستحث القوة التشكيلية الخلاقة للعقل لكى ترى كيف يتم إدماج الأحداث التى تقع مصادفة. ومما له مغزى أن تقدير "رقصة الصدفة لا يعتمد على استنتاج ما هى قواعد الصدفة التى يكتشف مدرب الرقص بواسطتها حركاته أو "حركاتها"، بل على أهمية الحركات نفسها، وعلى إيحاء التفاعل بينها.

(٣١) Film Form, p. 254. Italics are Eisenstein's.

(٣٢) Ibid., p. 161.

(٣٣) Rumelhart in Ortony, Metaphor and Thought, pp. 86-7.

(٣٤) F. Scott Fitzgerald, The Last Tycoon (Harmondsworth: Penguin Books, 1974), pp. 39-40.

(٣٥) For example, see R. L. Gregory, Eye and Brain (London: Weidenfeld & Nicolson, 1977); E. H. Gombrich, Art and Illusion (London: Phaidon Press, 1962); also the discussion of scientific hypothesizing in Stephen Toulmin, The Philosophy of Science (London: Hutchinson, 1953).

(٣٦) Rumelhart, in Ortony, Metaphor and Thought, p. 85.

(٣٧) Gregory, Eye and Brain, pp. 66-75.

(٣٨) T. S. Eliot, Selected Essays (London: Faber, 1932), p. 15.

(٣٩) See particularly Michael Polanyi, Personal Knowledge (London: Routledge & Kegan Paul, 1958). A checklist of Polanyi's writings on tacit knowing is to be found in Harry S. Broudy, "Tacit Knowing and Aesthetic Education," in Aesthetic Concepts and Education, ed. Ralph A. Smith (Urbana: University of Illinois Press, 1970), pp. 77-106.

(٤٠) أتذكر هنا فقرة من كتاب Michael Polanyi و"Meaning" Harry Prosch (Chicago: University of Chicago Press, J975), p. 62:

"إن بقاءنا داخل التفصيلات، المفاتيح الثانوية، يؤدى إلى التأليف بينها داخل موضوع مركزى بواسطة فعل التخيل فقط تخطى الفجوة المنطقية؛ وهذا لا يحدث عن طريق خطوات قابلة للتحديد وواضحة وفعالة منطقيا. إن العمق الذى نراه من خلال الإستريوسكوب هو خبرة مدركة بالحواس، وليست قابلة للاستنتاج بخاصيتها الظاهرانية الفريدة من المفاتيح التى توحدها عملية التوحيد الضمنية، تماماً مثلما أن تصور مركزية الشمس المتعلق بالكواكب التى "رآها" كوبرنيقوس هو خبرة تصورية جديدة وليست قابلة للاستنتاج من المعطيات المتوفرة لديه. وباستطاعتنا فقط أن نشير إلى وجود توحيد ضمنى لخبرتنا. إن علينا أن نظل إلى الأبد غير قادرين على أن نضفى عليها تحديدات واضحة".

إن المحادثة المتعلقة بالصور الساكنة المعروضة فى ٢٦ صورة سينمائية كل ثانية داخل حركة مستمرة لفيلم سينمائى قد ينظر إليها أيضاً على أنها مثال على التوحيد الضمنى.

(٤١) Gilbert Ryle, The Concept of Mind (London: Hutchinson, 1949), chap. 2, "knowing How and Knowing That."

(٤٢) يحتاج النقاد إلى معرفة متى يجعلون ملاحظاتهم صريحة ومتى يتركونها ضمنية. وإذا أخطأوا فى ذلك فإنهم يشوهون المادة التى يناقشونها. وكثيراً ما يقع نقد النوع الأدبى فيما يتعلق بالسينما على سبيل

المثال تحت هذا الخطأ. وسرعان ما نكتسب إدراكًا ضمنيا لتقاليد السينما. ومع ذلك فمن المرجح أن النقاد الذين يحاولون إيضاح كل تقليد إيضاحًا لا لبس فيه يؤكدون على الأفكار الخاطئة حول السينما، ويجعلون المشاهدة نشاطًا زائفًا ووعيًا كاذبًا بالذات.

(٤٣) Rumelhart, in Ortony, Metaphor and Thought, pp. 89-90.

(٤٤) هذا هو من حيث الجوهر ما يدعى أورتونى أنه الاستعارة. لقد استشهد به كمثال على ما أسماه استعارة "تأسيس المسند"، أى أنه استعارة تكون فيه المسندات المتعلقة بالمشبه موجودة هناك بالفعل (ومعروفة بالنسبة للسامع)، وهو يقابله باستعارة (تقديم المسند)، حيث لا تكون المسندات موجودة هناك ولابد من تقديمها كمسندات جديدة. انظر: Metaphor and Thought, ortony pp. 199-200.

يستكشف الاستعارة حقلاً لم يكن مسمى من قبل ويعين حدوده، وهو حين يفعل ذلك يتجاوز أية تصنيفات ارتبطت فيما سبق بالمشبه والمشبه به المتعلقين به.

(٤٥) See Warren A. Shibles, Metaphor: An Annotated Bibliography and History water, Wise.: Language Press, 1971), and J. P. Van Noppen et al., Metaphor: A Bibliography of Post-1970 Publications (Amsterdam: John Benjamins, 1985).

(٤٦) For example, Max Black, Arthur C. Danto, Donald Davidson, Nelson Goodman, Paul Ricoeur, and J. E. Searle, to name but a few.

(٤٧) George Lakoff and Mark Johnson, Metaphors We Live By (Chicago: University of Chicago Press, 1980). منذ نشر هذا الكتاب طور الكاتبان أفكارهما وحججهما: see George Lakoff, Women, Fire, and Dangerous Things: What Our Categories Reveal about the Mind (Chicago: University of Chicago Press, 1987); and Mark Johnson, The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason (Chicago: University of Chicago Press, 1987).

(٤٨) Lakoff and Johnson, Metaphors We Live By, p. 145.

(٤٩) Others have also said this - e.g., Marcus B. Hester, The Meaning of Poetic Metaphor (The Hague: Mouton, 1967), p. 183.

(٥٠) لقد أهملت عدة أشياء، مثلاً فكرة أن الناس لا يصنفون الموضوعات فى مجموعة مصطلحات نظرية، ولكن فى مصطلحات أولية ذات عائلات متشابهة. ولقد اخترت أيضًا ألا أقف عند مشكلات معينة يثيرها تفسير لاكوف وجونسون للاستعارة: مثلاً إذا أصبح الاستعارة نبوءات تحقق ذاتها عن طريق الحكم مسبقًا على الدليل الذى يتم انتقاؤه لاختبار صحتها (كما اقترحا فى (Metaphors We Live By, p. 156) كيف يمكن لنا أن نقدر أن استعارة ما أكثر صدقًا ونفاذًا ومرغوب فيه بدرجة أكبر من استعارة أخرى ؟

(٥١) Polanyi, Personal Knowledge, chap. 4.

(٥٢) Paul Ricoeur, The Rule of Metaphor, trans. Robert Czerny et al. (London: Routledge & Kegan Paul, 1978), p. 240.

(٥٣) دور الاستعارة فى العلوم الإنسانية هو محور دراسة تالية: see Ricoeur, Hermeneutics and the Human Sciences.

(٥٤) Ricoeur, The Rule of Metaphor, p. 214.

(٥٥) Ibid, p. 220.

(٥٦) Ibid., p. 243.

(٥٧) Ibid., p. 244.

(٥٨) لمحاولة اكتشاف ما الذى يختار الناس تصويره سينمائيا عندما يستخدمون مقولات ثقافية لا نستخدمها، انظر: Sol Worth and John Adair, Through Navajo Eyes (Bloomington: Indiana University Press, 1972).

والكتاب يناقش ما صوره بعض من أفراد من قبيلة النفاجو عندما أُعطوا كاميرات والحد الأدنى الضرورى من الدروس العملية. وتميل النتائج المستخلصة من الكتاب إلى إثبات صحة الرؤية التى عبرت عنها.

(٥٩) Ricoeur, The Rule of Metaphor, p. 244.

(٦٠) ذكر E. H. Hirsch قراء القرن العشرين بأهمية التمييز بين interpretatio المتعلق بمعنى النص، والـ applicatio المتعلق بمغزاه بالنسبة لنا وتطبيقه على ظروفنا الخاصة. انظر: E. H. Hirsch, Jr. The Aims of Interpretation (Chicago: University of Chicago Press, 1976), p. 19.

(٦١) The Basic Writings of Sigmund Freud, trans. and ed. A. A. Brill (New York: Random House, 1938), p. 349.

(٦٢) سوف تشمل قائمة كتاب السينما الذين أقاموا هذا التناظر كلا من Munsterberg, Hugo Mauerhofer, Parker Tyler, and S. K. Langer بالإضافة إلى منظرين محدثين مثل: Christian Metz, Jean-Louis Baudry, and Robert T. Eberwein.

(٦٣) James F. Scott, Film: The Medium and the Maker (New York: Holt, Rinehart & Winston, 1975), p. 194.

(٦٤) Cited in Roy Armes, Patterns of Realism: A Study of Italian Neo-Realist Cinema (London: Tantivy Press, 1971), p. 153.

(٦٥) Ibid., p. 349.

(٦٦) انظر Koestler, Act of Creation, pp. 286-7. ، وتعتبر ملاحظاته عن الخاصية المزدوجة "للكلية" و"الجزئية" التى يمتلكها جميع أعضاء النظم الحية أو الهيئات الاجتماعية. انظر أيضًا. E. H. Gombrich, Sense of Order (London: Phaidon Press, 1979), p. 115, بالنسبة لتعليقه على الدور الذى تلعبه "هرمية الإدراك الحسى" فى فهمنا لبيئتنا. ولابد أيضًا أن يكون من الواضح أن إيزنشتين فى كتاباته عن السينما كثيرًا ما لجأ إلى مبدأ الهرمية: مثلاً Film Form p. 49.

(٦٧) شهد على ذلك كثير من المعلقين أصحاب وجهات نظر مختلفة تمامًا فى أغلب الأحوال. وسوف أستشهد كأمثلة على ذلك بـ Rudolf Arnheim, Visual Thinking (Berkeley: University of California Press, 1969), p. 90; and Douglas R. Hofstadter, والذى لاحظ وهو يقارن بين موسيقى باخ وكيج أن "الذكاء يحب النماذج ويقع فى الخطأ عندما تكون هناك عشوائية". See G?del, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid (Brighton: Harvester Press, 1979), pp. 174-5.

ومن الجدير أن نلفت الانتباه بهذا الصدد إلى الاقتراح الموحى الذى قدمه Arthur C. Danto والقائل بأننا يمكن أن ننظر إلى الاستعارة على أنه نوع من القياس الموجز ذى حد مفقود وبالتالى فهو نتيجة القياس الإضمارى . انظر: The Transfiguration of the Commonplace (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981), p. 171.

(٦٨) مما ينعش الذاكرة أن نرى شخصاً يشير إلى أفضلية دراسة السينما للوصف الوظيفى للمعنى على دراسة الوصف السيميولوجى، كما فعل Manuel Delanda فى كتاب "Wittgenstein in the Movies," Cinema Histories Cinema Practices, ed. Patricia Mellencamp and Philip Rosen (Frederick, Md.: University Publications of America, 1984), pp. 108-19.

وهو يحاول أن يبرهن على أن التفسير الذى يربط الفهم بالسياقات والمواقع بدلاً من بنيات العلاقات له أفضلية مهمة عندما يتعامل مع سلسلة المشاهد فى الأفلام الروائية. وما يقوله يتمم معالجتى الخاصة.

(٦٩) لسبب واحد يفترض أسلوب تفكير Day Lewis إدراك صورة Burns وليس العكس صحيحاً.

(٧٠) مرة أخرى قدمت تأكيداً مختلفاً بعض الشيء لما يناقشه ريكور باعتباره "استيلاء" مع أننى لا أختلف مع تفسيره للكيفية التى نفهم بها أنفسنا عن طريق فهم النص.

See Hermeneutics and the Human Sciences, esp. part 2.

(٧١) يمكن أن نجد أكثر التفسيرات دقة لأهمية السياق لإنشاء الاستعارة فى كتاب: Eva Feder Kittay Metaphor: Its Cognitive Force and Linguistic Structure (Oxford: Clarendon Press, 1987).

لقد تم إتمام كتابى عندما ظهر كتاب Kittay، ولكنى أجد نفسى متعاطفاً مع تفسيرها "المنظورى" للاستعارة .

(٧٢) انظر نقد " Carroll للمذهب الجوهرى" فى كتاب:

Philosophical Problems of Classical Film Theory (Princeton: Princeton University Press, 1988).

(٧٣) يعتقد Boris Ejxenbaum أن "الاستعارة السينمائية هى من حيث الجوهر نوع من الإدراك البصرى للاستعارة اللفظية" وأن "الاستعارة السينمائية غير ممكنة إلا بشرط تدعيمه من قبل الاستعارة اللفظية" وهو يعتقد أن الأمر على هذا النحو لأن "إدراك وفهم الأفلام يرتبط بشكل لا ينفصم بتكوين الحديث الداخلى الذى يربط اللقطات المفردة مع بعضها فى سلسلة". لقد استخدم بعض منظرى السينما هذا المقال المؤرخ بـ ١٩٢٧ لتدعيم معالجتهم مثل Heath فى مقال "Language, Sight and Sound," فى كتاب Heath و Mellencamp بعنوان، Cinema and Language، pp. 15-20.

ويسلم Ejxenbaum بأن السينما سوف تتخيل ذات يوم "خلق صيغ سينمائية دلالية بالمعنى الضيق للكلمة، والتى سوف تعمل كأساس لبناء استعارة سينمائية مستقلة"، ولكنه يبين أن هذا "لن يغير الموقف من حيث المبدأ".

وتعانى حجج Ejxenbaum من اثنين من أوجه القصور. أولاً: أنه لا يأخذ فى اعتباره كيف تختلف النسخة السينمائية من الاستعارة اللفظية عن النسخة اللفظية الخالصة؛ ولذلك فإن تفسيره لا يستطيع أن يقدم وصفاً للكيفية التى تعمل بها استعارة سينمائية جاءت مثل ذلك الذى يخص .Roeg). إنه يعتقد أن

المسألة هي مجرد مسألة "إدراك"، محاولاً أن يبرهن على أن الاستعارة اللفظية لا تكون صورا واضحة في عقل القارئ، بينما الصور السينمائية لا تدرك في مستوى وعى مشاهدى السينما إلى حد تكوين قضية لفظية كاملة. هذا التفسير يعول كثيراً على التماثلات الذاتية المسبقة بين القراء ومشاهدى السينما).

ثانياً. يفترض Ejxenbaum أن مقولاتنا هي في جوهرها مقولات لفظية من حيث طبيعتها. ولكن ليس هذا هو الحال على الأرجح. إن Argyle على سبيل المثال يتشكك في الفكرة القائلة بأن الشخصية يمكن تشفيرها لفظيا، مشيراً إلى الصعوبة المتناهية التى نصادفها في عملية التعبير لفظيا عن سمات الشخصية التى نعرفها جيداً. بالإضافة إلى ذلك فإنه يلفت الانتباه إلى أهمية الطقوس والأداء غير اللفظى لها:

M. Argyle, Bodily Communication (London: Metheuen, 1975). ويقدم Spiegal و Ma-chotka الأسباب التى تدفع إلى الاعتقاد بأن المقولات التى ندرك بها خصائص الحركة البشرية وأغراضها ليست لفظية: J. Spiegal and P. Machotka, Messages of the body (New York: Free Press, 1974).

ومن الصعب اعتبار أن الشخصية والتواصل الجسدى والمواقف الطقسية هى أشياء سطحية فيما يتعلق بفهم الأفلام.

ملحق ١

حول المعنى المحدد والمعنى الحرفى في السينما

لابد أن نشير إلى أن مصطلح المعنى المحدد " denotation" [1]يكون غامضا عندما يستخدم فى سياق الصور السينمائية، ذلك أنه قد يشمل حالتين مختلفتين.

فى الحالة الأولى قد يشير هذا المصطلح إلى الطريقة التى تكشف بها الصورة السينمائية، أو تدعى أنها تكشف عن وجود الموضوع أو الحدث الذى سجلته الكاميرا فى الواقع، وفى الحالة الثانية قد يشير المصطلح إلى أننا نستحضر فى مخيلتنا الموضوع، أو الحدث الذى ينبغى أن نسلم أن الصورة السينمائية تصفه فعلا، رغم أن وجوده أو عدم وجوده فى الواقع أمر لا يعنينا، وفيما يتعلق بالأفلام التسجيلية والأفلام الروائية فإن التمايز أمر مسلم به . ففى الأفلام التسجيلية ورغم أن صانع الفيلم قد يشوه الوقائع أو حتى يكذب علينا، فمن المهم النظر إلى الصور السينمائية على أنها تتعلق بالأشياء الواقعية مباشرة، وأنها ممكنة الوجود بفضلها.

فى الحقيقة إن شخصية تسيج التى أداها وودى ألن- وحيث يظهر تسيج نفسه فى الشرفة البابوية ووراء هتلر على المنصة فى اجتماع من اجتماعات النازى - قد ينظر إليها على أن فيها قضاء مبرما على أى اعتقاد بصحة الصور السينمائية صحة لا مجال للارتياب فيها . ومع ذلك فمن الطبيعى ألا يكون للأفلام الروائية علاقة بالدقة الإشارية، ورغم أننا قد نستمد من المعنى المحدد مباشرة شيئا من الثقافة ، فإننا غالبا ما ننظر إلى هذه الثقافة على أنها أمر ثانوى بالنسبة لأهداف الرواية. وإن صفقة خلق

اعتقاد بأن الصور السينمائية تصف الموضوع فعلا هى صفقة مفهومة ضمنا، ونحن نؤول الصور وفقا لها. وهكذا فثمة تغير فى الطريقة التى نقرأ بها الصور السينمائية بوصفها صورا ذات معنى حرفى.

ففى الأفلام التسجيلية تكون اللقطة حرفية إذا لم تنحرف بشكل ملحوظ عن رؤيتنا المعتادة للأشياء وعن الطريقة المألوفة التى تستخدمها السينما لتمثيل الأشياء. والأمر نفسه يصح بالنسبة للأفلام الروائية، غير أننا فى الأفلام الروائية نميل أيضا إلى أن ننظر إلى الصور السينمائية على أنها صور حرفية إذا لم تكن تبدو دخيلة على نطاق الرواية، وإذا لم تكن تتحدى بأية طريقة المقولات التى ابتكرناها معتقدين أنها تنتمى إلى الرواية. إننا نقبل تماما ظهور الشىء على أن له معنى حرفيا على الرغم من أن الشىء الخيالى فى فيلم الفنتازيا يصبح بلاغيا، عندما يظهر فى دراما نفسية كما هو الحال فى فيلم "Juliet of the spirits" .

من المهم أن نعرف متى نختبر الفيلم من حيث الادعاء الذى يطرحه ضمنيا حول علاقته المباشرة أو المرجأة بالواقع. ورغم أنه من المفيد أن نحافظ على ذلك الانقسام بين الحرفى والبلاغى حتى فيما يتعلق بالأفلام السينمائية، فإننا لا ينبغى أن ننسى بعض الاعتبارات. فحتى بالنسبة للمعانى السينمائية المحددة والمباشرة وحيث تكون الرابطة الإشارية بين الصورة والظاهرة الموجودة فى العالم الواقعى أقوى رابطة ممكنة، فستظل ثمة رؤية للموضوع بطريقة معينة، ووصف له وليست نسخًا أو انعكاسًا محايداً لهذا الموضوع. عندئذ ورغم الرابطة الإشارية، تشارك الأفلام السينمائية التقارير اللفظية فى أنها تتضمن توقعات المؤلفين ونزعاتهم وكذلك توقعات ونزعات ثقافتهم. فكل من الأفلام والتقارير اللفظية تشكلها مقولات ومفاهيم مسبقة.

ومع ذلك فإن الألفاظ عامة بينما الصور السينمائية خاصة بشكل مميز. إن لفظة "تليفون" تشير بشكل محدد إلى فئة من الموضوعات ، أما الصورة السينمائية فهى تشير إلى عضو معين من هذه الفئة[٢] . إن الكاتب عليه أن يكافح حتى يحقق التفصيل، أما صانع الفيلم فليس عليه شىء من هذا. فأيا كانت المقولات التى يدخلها فى الفيلم

فإنها تتبدى من خلال الخاص. وهكذا فإن المقولات حين يعاد إنتاجها، فإنها تنصهر فيما هو فردى وفريد وتخضع للتعديل من جانبه. ومن ثم فعلى حين أن الصور السينمائية علامات فإنها ليست علامات بالمعنى السوسيرى، فبسبب فرديتها لا يمكن أن تختزل إلى مجرد تقابلات فى نظام من النظم، كما أن دلالتها (بالمعنى السوسيرى) ليست مجرد دلالة اصطلاحية كالألفاظ؛ ذلك أن الصورة السينمائية موضع التقاء كل من المقولات التى يفرضها صانع الفيلم والواقع المتمرد العصى على هذه العبودية . إن جانبًا كبيرًا من جاذبية فيلم تروفو" **Day for night**" الذى أخرجه عن صناعة الفيلم، إنما تأتى من أنه يبين كيف أن مصادفات الواقع لابد من أن تترك بصماتها على إنتاج الفيلم ، بل وعلى الفيلم نفسه، على الرغم من أن الفيلم يحاول أن يزيف أو يحتال على الواقع الموجود خارجه. إذن ففى أية صورة سينمائية ثمة توتر وكثافة تنشأ عن تصادم مفاهيمنا المسبقة مع آخرية العالم .

يترتب على ما قلناه أن أية صورة سينمائية لا يمكن أن تكون مرادفة لصورة أخرى حتى لو كانت عن الموضوع نفسه. ويترتب على ذلك أيضا عدم إمكانية التنبؤ على الإطلاق بالطريقة التى سوف تنضم بها هذه الصورة إلى غيرها من الصور وطريقة عملها عندئذ. وهذا يعنى أن البحث عن الشفرات التى ترسم خريطة لما يمكن أن يكون متاحا من النظم التركيبية أو الإحلالية للصور السينمائية هو بحث مضلل، كما أنه يقوم على إساءة فهم لطبيعة العلامة السينمائية. إن المرء لا يستطيع على أقصى تقدير أن يتحدث إلا عن ميول وترجيحات قائمة على أساس خبرة الفرد السابقة بالأفلام. فحينما يتعلق الأمر بالسينما ، يمكن للمرء أن يتحدث عن الكلام المنطوق لا عن الطاقة اللغوية **langue**، عن ممارسة تتضح تدريجيا وليس عن نظام ثابت .

الهوامش

(١) سوف نجد مناقشة مثيرة لهذا الموضوع والمسائل المتعلقة به، تتخذ مساراً مختلفاً بعض الشيء عن المسا
الذى اتخذته مناقشتى، فى كتاب : Philosophy of the Film (London: Routledge & Kegan Paul, 1987).

(٢) بالنسبة للرؤية المتعلقة بكيفية قيام السينما بوصف الأصناف المختلفة من الأشياء . انظر كتاب Carrol
بعنوان: Philosophical Problems of Classical Film theory (Princeton: Princeton University Press, 1988).

ملحق ٢

رأى سيرل عن الاستعارة(١)

حاولت أن أبرهن على أن التفسير التخيلى للاستعارة بمصاحبة التصوير البلاغى للحيل الاستعارية، يبدو أكثر صحة وأشد خصوبة وقدرة على التفسير عند التطبيق من أى تفسير آخر للاستعارة السينمائية جرى استخدامه حتى الآن. إضافة إلى ذلك فقد أشرت إلى أن تطبيق مفهوم الاستعارة على السينما يسمح بنظرة أكثر شمولية للعملية الاستعارية. وربما كانت أفضل طريقة لإلقاء الضوء على مزايا المعالجة التى تبنيتها فى هذا الكتاب هى أن نضع التفسير التخيلى جنبا إلى جنب مع رؤية أخرى ، تختلف عنه اختلافا بينًا وهى رؤية لم نتناولها بالنقاش هنا حتى الآن .

لقد نال تحليل جون سيرل للاستعارة قدرا كبيرا من الاهتمام. فهو تحليل شامل فى منظوره وأصيل فى معالجته بما يكفى كى يكون محكا. إنه يرى أن الاستعارة تتضمن تعارضا بين معنى الجملة والمعنى الذى ينطق به المتحدث، وأن معنى الاستعارة ينبغى أن يكون متضمنا فى المعنى الذى ينطق به المتحدث. ومعنى هذا أن الاستعارة فى جوهره وبالنسبة إلى سيرل يستلزم جملة ما "س" هى "ب"، غير أن الشخص الذى ينصت عليه أن يفهم المعنى كما لو كانت س هى "ر" وس ليست "ر"، و"ر" هى المعنى الذى يقصده المتحدث .

ومن الطبيعى أنه عندما يستخدم المتحدث فعل الكلام المتعلق بالتوكيد فى حديثه، يصبح المعنى الذى تنطوى عليه الجملة والمعنى الذى يقصده المتحدث شيئا واحدا، كما أن الاثنين تطبق عليهما شروط الصدق نفسها. إن سيرل بمناقشته لتلك النقاط يجذب

الانتباه إلى أننا كى نحدد شروط الصدق بالنسبة لجملة ما، فلابد أن نفهم تلك الخلفية من الافتراضات الواقعية التى لا ندركها بوضوح فى البناء الدلالى للجملة. (يعنى هذا بلغتنا أن كلا من المتحدث والمنصت للحديث يقوم بعمل مجموعة مشتركة من المخططات عندما ينطق بالجملة وعند فهمها). ومع ذلك فعندما تكون الاستعارة متضمنة فى الجملة لن تكون "ر" هى المسندة إلى "س" بدلا من "ب" فقط، بل إن شروط الصدق التى ننسبها إلى كل من المسندين ستكون مختلفة.

إذن فالمشكلة المحورية فيما يتعلق بالاستعارة فى نظر سيرل هى : "كيف يمكن لتعبير معين بما له من معنى حرفى وماله من شروط صدق تلائمه أن يستدعى إلى الذهن بمختلف الطرق المميزة للاستعارة معنى آخر ومجموعة أخرى مختلفة من شروط الصدق".

ربما لاحظنا أن هذا الرأى يضع العربة قبل الحصان. فلابد أن يكون المتحدث قد صاغ الاستعارة قبل أن يحتاج المنصت إلى تأويله. ما الذى يدفع المتحدث إلى أن يلجأ إلى الاستعارة فى المحل الأول؟ إن هذا السؤال هو بكل تأكيد السؤال الأكثر اتصالا بالموضوع، وعندما يقدم سيرل حله للمشكلة كما عرفها، فإنه يعرض لنا عددا من الأفكار المشوقة. إنه يقدم نقدا موحيا لكل تفسير من التفسيرين الرئيسيين، أى النظرية المقارنة فى الاستعارة ونظرية التفاعل البينى رغم أننى سوف أثير بعض الشكوك فيما يتعلق بمدى صحة نقده لتلك النظرية الأخيرة. أما ما يرتبط ببحثنا هذا ارتباطا مباشرا، فهو محاولة سيرل تحديد المبادئ التى يقوم عليها تفسير الاستعارة، فهو يميز بين معنى تعبير ما وبين العملية أو الإستراتيجية التى يستخدمها المستمع كى يتوصل إلى فهم هذا المعنى. وحيثما يتعلق الأمر بالاستعارة يتصور سيرل أن المستمع يجتاز ثلاث خطوات حتى يؤول الاستعارة :

١- معرفة أن ثمة استعارة تتطلب تأويلا .

٢- استخدام مجموعة من المبادئ لإحصاء القيم المختلفة لـ "ر" .

٣- الحصول على مجموعة من المبادئ والإستراتيجيات لتضييق نطاق "ر" .

(ربما لاحظنا بالمناسبة أننى حاولت تحديد الخطوة الأولى عند سيرل عن طريق إيجاد مجموعة من المفاتيح البلاغية التى تكرر استخدامها، كما أننى أردت من نظريتى التخيلية فى الاستعارة أن تكون هى الأساس الذى تقوم عليه العمليات التى ناقشها سيرل فى الخطوة الثانية والثالثة. معنى هذا أن ثمة شىء من التوافق بينى وبينه فيما يتعلق بالموضوعات الرئيسية التى بحثناها) .

حتى يشرح سيرل ما تستلزمه الخطوة الأولى، فإنه يشير إلى مجموعة من المفاتيح مثل "الكذب البين" "والدلالات الفارغة"، "وانتهاك الحديث الدلالى الذى يمثل هذا النوع أو ذاك"، وأن هذه المفاتيح تدفعنا إلى التسليم بأن المتحدث يريد أن يقدم لنا معنى استعاريا، غير أنه يعترف بأن وجود هذه المفاتيح ليس شرطا ضروريا، وأنه ربما تكون ثمة وسائل أخرى تستخدم للتعرف على الاستعارة. (مثل توقع أن يميل الشاعر الرومانتيكى إلى استخدام الاستعارة). بمعنى آخر لا يمكن تحديد مجموعة كاملة من المفاتيح على الرغم من أن هناك مفاتيح يكثر استخدامها.

عندما يبدأ سيرل فى معالجة الخطوة الثانية يقدم اعترافا مشابها. إنه لا يعرف كل المبادئ اللازمة للتعرف على المدى الممكن لـ "ر" ، بل إنه يحاول مرة أخرى الإشارة إلى أكثرها انتشارا (انظر مثلا الخصائص البارزة والمعروفة والمميزة للأشياء المندرجة تحت "ب").

تتضمن الخطوة الثالثة اختصار المدى الذى تتراوح خلاله هذه الخصائص التى يبدو أنها قابلة للاستخدام، فبعض الخصائص التى تندرج تحت الخطوة "٢" لا صلة لها بالموضوع (مثلا كون الشمس غازية لا يساعدنا فى تأويل عبارة "جولييت هى الشمس"، بينما بعض الخصائص الأخرى يصح حملها على "س". ويرى سيرل أن نظرية التفاعل المتعلقة بالاستعارة قد جرى تطويرها لتعالج الخطوة الثالثة، غير أنه لازالت لديه بعض الشكوك فيما يتعلق بهذه النظرية.

يفسر سيرل النظرية التفاعلية بأنها تذهب إلى أن تجاور "ب" و "س" فى الجملة الأصلية يخلق رابطة بين "ب" و "ر" لم تكن موجودة من قبل. ويتحدى سيرل هذه الرؤية

مدعيا أن "ر" يمكن أن تخضع للتحديد من جانب "ب"، ولابد من أن توجد داخل نطاق الخصائص المميزة لـ "ب".

أما "س" فهى لا تفعل سوى تقييد نطاق "ب". ولكنها لا تخلق "ر" لا وجود لها فى هذا النطاق الخاص بـ "ب".

إن سيرل نفسه فى الجزء الحاسم من حجته يصر على أن ثمة خصائص لـ "ر" لا تقع داخل نطاق "ب"، أى أن "ر" بلاغية وأنها لا يمكن فى حد ذاتها أن تكون قابلة لإعادة الصياغة بتعبيرات أخرى دون خسارة. وهذا يتنافى مع القول بأن "ر" تقع داخل نطاق خصائص "ب" بذاتها. إن خصائص "ب" التى كنا نتحدث عنها فى الخطة "٢" لابد من أن تتضمن كل ما هو بارز ومعروف جيدا ومميز عن "ب". وإذا ما كان ثمة خصائص لـ "ب" ولنقل ب ن، ب ن + ى هى الخصائص التى تجعل "ر" ممكنة، فلابد لهذه الخصائص نفسها إما أن تكون خصائص مجازية أو حرفية لـ "ب". فإذا كانت هذه الخصائص استعارية، فمعنى ذلك أن معناها البلاغى يسبق الوحدة المتمثلة فى "س" هى "ب"، وبالتالى لن يكون المعنى الاستعارى معتمدا على ما يقصده المتحدث. أما إذا كانت هذه الخصائص حرفية فكيف يمكن أن تكون "ر" استعارية وتقع داخل نطاق الخصائص الحرفية لـ "ب" ؟

تنبع المشاكل التى صادفها سيرل فى شرحه لهذه الفكرة من الهجوم الذى وجهه إلى النظرية المقارنة فى الاستعارة. إنه يحاول أن يبرهن، عن حق كما أعتقد، أنه لا حاجة لأوجه شبه حرفية بين "س" و "ب"، كيف إذن نصل إلى "ر" مع افتراض أن "ب" معطاة لنا؟

على سبيل المثال إذا كانت لدينا جملة تقول "سالى كتلة من الثلج". فكيف يمكن لنا أن ننتقل من عبارة كتلة من الثلج إلى معنى بلاغى مثل "ليست حساسة". إن شرح سيرل لهذا الأمر شرح ركيك. إنه يقول إن علينا فى الخطوة الثانية أن نبحث عن خصائص لـ "ب" تكون بارزة ومعروفة ومميزة. ولكن هل الافتقار إلى الإحساس هو خاصة من خصائص كتلة الثلج؟ بالطبع لا. ويحاول سيرل أن يلتف حول هذه المعضلة

قائلا: "إن المرء يجد أن مفهوم البرودة يرتبط فى عقله بالافتقار إلى المشاعر، باعتبار أن هذا الربط مسألة تتعلق بالإدراك والحساسية والممارسة اللغوية"(٢) غير أنه من المؤكد أن هذا لا يكون إلا عندما نفكر فى المشاعر الإنسانية. أى أن "ب" لا يمكن أن تحوز تلك الخصائص إلا عندما تنضم إلى "س" التى تتضمن شخصا ما. وبهذا تتفاعل "س" مع "ب" منتجة "ر"، وبهذا نعود مرة أخرى إلى نظرية التفاعل التى حاول سيرل أن يتحاشاها"(٣) .

من المؤكد أن ثمة مراوغة من نوع ما فى المبدأ الرابع من المبادئ التى طرحها سيرل: "إن الأشياء التى تنتمى إلى "ب" لا تنتمى إلى "ر" كما أنها لا تشبه الأشياء المنتمية إلى "ر" ولا يعتقد أحد أنها تنتمى إلى "ر". ومع ذلك فالحقيقة المتعلقة بحساسيتنا، سواء تحددت ثقافيا أو طبيعيا هى أننا بمجرد أن ندرك علاقة ما ترتبط "ب" فى عقولنا مع خصائص "ر" أو بمعنى آخر أن هذا يحدث لأنه يحدث. إن السياق الحساس وحده هو الذى يقبل، مع نظرية التفاعل، أننا حين نعزو "ب ن" و "ب ن + ى" إلى "س"، فإن الخصائص الحرفية تتحول إلى خصائص بلاغية (جديدة)؛ ذلك لأننا هنا أمام حقلين مغايرين لبعضهما ويكشفان عن معنى جديد من خلال علاقتهما.

يحفل تفسير سيرل بأوجه قصور أخرى. إن التمييز بين الحرفى والبلاغى يلعب دورا مهما فى المناقشة، ومع ذلك لم يحظ هذا التمييز بشرح وإيضاح كافيين فى أية مرحلة من مراحل التفسير. فهو فى محاولته للبرهنة على أن "س" هى "ر" لابد أن يكون معنى ينتمى إلى ما ينطق به المتكلم وليس إلى ما تعبر عنه الجملة، أغفل تفسير السبب فى أن هذا المعنى استعارى بالضرورة. ولم تقدم محاولته التى قام بها فى آخر المقال للتمييز بين المنطوقات الاستعارية وغيرها من منطوقات فعل الكلام غير المباشر مثل التورية الساخرة، لم تقدم علاجا لهذا التجاهل. فمن ناحية يشرح سيرل القوة التعبيرية للاستعارة، والتى تعتبر غير قابلة لإعادة الصياغة فعليا، بالقول بأن على السامع أن يسهم فى التواصل بدرجة أكبر من مجرد الفهم السلبى، وأن عليه أن يفعل ذلك عن طريق فحص محتوى دلالى آخر مرتبط بما يسمعه. غير أن التورية الساخرة أيضا

تقدم لنا فكرتين فى واحدة، كما أن الاستعارة يمكن أن يكون ساخرا بالإضافة إلى كونه استعارة (مثلا بيت الشعر الذى قدمه بوب عن الشاب من العصر الحجرى فى جولته الأوروبية أسقط كتل الخشب الثقيلة فى المخزن اللاتينى)(٤) . ثمة شىء آخر غير العلاقة بين الذات والجملة والمعنى الذى يقصده المتكلم لابد من أن يكون موجودا. شىء لم يتم وصفه بعد.

إن الادعاء بأن الاستعارة يوجد فقط فيما ينطق به المتكلم ويتشكل بواسطة هذا الذى ينطبق به هو ادعاء مقيد تماما ويتجاهل خصائص مهمة للاستعارة. وفى أحد مراحل نقد سيرل للتفسير التفاعلى يشير إلى أن التفسيرات التفاعلية تفترض أن الاستعارة لا يوجد إلا فى جمل تستخدم تعبيرات أخرى حرفية. ويقول سيرل بحق إن هذا الافتراض لا مبرر له؛ فليست كل الاستعارات منغرسة فى التعبيرات الحرفية وحدها. إن الاستعارات يمكن أن تكون محاطة بتعبيرات استعارية أخرى. إنها كثيرا ما تكون كذلك بالفعل. غير أن مناقشة سيرل مقيدة فى جانبها الأكبر بالجمل المستخدمة فى فعل الحديث التوكيدى فقط. أى أنها محصورة فى التوكيدات التى تكون شروط الصدق فيها مطبقة. ومع ذلك فهناك الكثير من الاستعارات التى لا توجد فى هذه الجمل. والأهم من ذلك أن مفهوم شروط الصدق نفسه بالنسبة للجانب الأعظم من الاستعارات، هو مفهوم مشكوك فيه، إننى أفكر فى ذلك العدد الهائل من الاستعارات التى توجد فى الأعمال الشعرية وفى الروايات. كيف نحدد على سبيل المثال شروط الصدق لبيت الشعر

"كنت أهيم وحيداً كالسحابة التى

تطفو عاليا فوق الوديان والتلال"

هل نستطيع حتى أن نعيد صياغة الشطر الذى يقول "لازالت العروس غير الفاتنة فى طمأنينة " من أجل تأسيس شروط صدقه، إلا إذا كانت الصياغة مبتذلة. ثمة شىء إضافى ينبغى أن يقال عن شروط الصدق فى علاقتها بالأعمال الأدبية قبل أن يستطيع المرء أن يرى أية صلة بين مناقشة سيرل للاستعارة وبين الاستعارات الموجودة فى الأشعار والروايات .

هذا النقد نفسه ينبغى أن يطبق وبشدة أكبر على فكرة سيرل التى تقول إن الاستعارة توجد فى منطوق المتحدث وليس فيما تعبر عنه الجملة. هل العلاقة بين الشاعر أو الروائى وبين القارئ هى العلاقة نفسها بين المتحدث والمنصت؟ كثير من الناس لا يعتقد ذلك(٥) . إن المسئولية تقع على عاتق سيرل فى أن يبين لنا كيف أن نظرية فعل الحديث قابلة للتطبيق على الأعمال الإبداعية مثلما هى قابلة للتطبيق على المتحدث والمنصت. وبافتراض وجود تلك الرابطة الوثيقة التى يراها الكثيرون بين الطريقة التى يعمل بها الأدب بشكل عام وبين الطريقة التى تعمل بها الاستعارات – مثلا إنها تعنى أو تبين أو ربما تقدم مجرد اقتراح أكثر مما تعرض على السطح(٦) – بافتراض وجود هذه الرابطة يظل تفسير الاستعارة ناقصا ما لم يكن مصحوبا بوصف ملائم للطريقة التى يحيل بها الأدب إلى العالم أو يلمح إليه.

إن فكرة سيرل عن الاستعارة، والمرتبطة فى الواقع بما تعبر عنه الجملة وما ينطق به المتكلم، ليست ملائمة لتأويل الاستعارة خارج نطاق فعل الحديث ، وبالتالى فقد تكون غير ملائمة لتأويل الاستعارة فى السينما، ما لم يتم توسيع نطاق نظرية فعل الحديث كى تفسر وسيلة الاتصال السينمائى. وحتى يحدث هذا فلدينا هنا ثغرة. أما من ناحيتى أنا فقد كنت قادرا على استخدام مفهوم الاستعارة السينمائية للمساعدة فى صياغة تفسير أكثر عمومية للاستعارة واختبار هذا التفسير. وبالرغم من أوجه القصور التى أشرت إليها فى تفسير سيرل للاستعارة، فإن لهذا التفسير ما يكفى من الطموح ويمس عددا من المسائل تكفى لعقد مقارنة بينه وبين ممارساتى العلمية. وعن طريق تقديم تلك المقارنة، وبوجه خاص عن طريق بيان كيف أن كلا من هذين التفسيرين يقدم إجابات متشابهة و/أو إجابات متعارضة لبعض المسائل الأساسية المتعلقة بالاستعارة، يمكن أن تتضح بعض أوجه القوة فى التفسير الذى قدمته عن الاستعارة فى هذا الكتاب .

ما هى الاستعارة ؟

بالنسبة لسيرل الاستعارة هى المعنى البلاغى الذى نكتشفه فيما ينطق به المتحدث، والذى يختلف عن معنى الجملة التى ينطقها. ومع ذلك فلم يحدد سيرل

خصائص الاستعارة "البلاغية" بشكل كاف. وطبقا للوصف الذى استخدمته تتضمن الاستعارة إعادة وصف شىء من الأشياء بلغة شىء آخر ينتمى إلى مقولة أخرى مغايرة. وينبغى أن يقع معنى الاستعارة داخل مخطط أو مخططات تم توليدها كى تنهى التعارض بين المشبه والمشبه به .

كيف يختلف التعبير الاستعارى عن التعبير الحرفى:

يقول سيرل إن الاستعارة يمكن لها أن تعبر عن أشياء لا تعبر عنها التعبيرات الحرفية. غير أنه لا يشرح لنا لماذا يكون الأمر على هذا النحو بدلا من القول بأن الاستعارة تقدم لنا فكرتين فى فكرة واحدة. كما أنها لا تشرح بما فيه الكفاية كيف ينبغى أن نميز المنطوق الاستعارى، عن المنطوق غير الاستعارى حين يحمل هذان المنطوقان معنى يختلف عن معنى الجملة.

أما فى التفسير الذى أقدمه فإن التعبير الحرفى يتطابق مع مقولة موجودة مسبقا، بينما لا يتطابق التعبير البلاغى حيث إنه يتضمن "خطأ صريحا فى المقولة"(٧) وبهذه الطريقة فهو يضطرنا إلى التعرف على ملامح تتعلق بالمشبه لا يمكن أن يقدمها لنا المعنى الحرفى.

لماذا تستخدم الاستعارة:

كل منا يرى أن أهم سبب هو أن الاستعارة يمكن أن تعبر عن أشياء لا يستطيع التعبير الحرفى أن يعبر عنها. وتفسيرى لهذا هو أن الاستعارة تقدم أشياء تقع خارج نطاق مقولاتنا المتلقاة أو فيما بينها.

وأنا أعتبر أن من أهم نقاط القوة داخل تفسيرى أنه يتفق مع فحوى الاستعارة كما يصورها نقاد رومانسيون مثل كوليردج ، ويتفق فى الوقت نفسه مع ما يقوله علم النفس المعرفى الآن عن دور المخططات فى الإدراك والمعرفة.

إننى أرى كما يرى سيرل أن الاستعارة تفرض قدراً من الإبداعية على المستمع عندما يقوم بالنشاط المعرفى الملائم لفهم هذه الاستعارة. لكن فى حين أن سيرل يرى أن المستمع يستخدم فى المقام الأول إستراتيجية للفهم – فى الخطوة الثانية والثالثة – فإننى أحذو حذو هؤلاء الذين يتصورون مثلما يتصور بول ريكور أن الأمر أكبر من ذلك، معتبرين أن فهم الاستعارة يتعلق بمنطق الاكتشاف الذى يؤدى إلى طريقة جديدة لوصف العالم وإدراكه.

كيف نتعرف على الاستعارة؟

إننى أسلم مع سيرل بأننا لا نعرف كل الطرق التى تتميز بها الاستعارات نفسها، مع أن كلينا يعرف أن ثمة مفاتيح شائعة جدا. ولقد حاولت تعريف أكثر هذه المفاتيح انتشارا عن طريق إنشاء مجموعة من الصيغ البلاغية، كما بينت أننا يمكن أن نلاحظ هذه الصيغ البلاغية وهى تمارس تأثيرها فى كل من الأعمال السينمائية والأدبية.

كيف نفهم الاستعارة؟

يضع سيرل تخطيطا لمرحلتين لاحقتين للتعرف على وجود الاستعارة. وهو يفعل ذلك بلغة ذلك المدى من الإسنادات والترابطات العقلية الذى يتم استحضاره بواسطة "ب" فى الجملة "س" هى "ب"، مع أخذ القيود التى تفرضها ظلال المعانى والإحالة الخاصة بـ "س" نفسها على ذلك المدى فى الاعتبار. وبالنسبة للتفسير الذى أقدمه فهو يحذو حذو معظم ما يقوله سيرل هنا، غير أنه يؤكد بدرجة أكبر على تصادم المقولات مع الشبكات المعرفية التى تصاحبها[8]. إن هذا التفسير يتصور التصادم على أنه تصادم يستلزم إعادة وصف الجوانب المختلفة للعالم.

ما هى الاستعارة الميتة ؟

بالنسبة لى الاستعارة الميتة هى استعارة اكتسبت وضع الوصف الحرفى وهو الآن يعين للشىء مقولة أصبح مسلما بصحتها مثل "ناطحة السحاب". أما سيرل فهو

يعتقد في شيء مشابه غير أنه ينكر أنه مع الاستعارة ثمة تغير في المعنى على الإطلاق، على الأقل بالنسبة لأحد طرفي التعبير. وهذا الإنكار يسلبه أية وسيلة كان يمكن أن يفسر بواسطتها كيف تبدأ الاستعارة في إحداث التغيرات الدلالية في اللغة، هذا إذا تكلمنا بشكل متعاقب زمنيا كما يقبل هو .

لماذا تعمل بعض الاستعارات ولا تعمل الأخرى:

ربما كان هذا سؤالاً لا إجابة له، فهو يشبه السؤال عن "السبب في أن بعض النكات مضحكة وبعضها غير مضحك؟" وكل ما نستطيع أن نقوله هو : إن استعارةً ما تعمل واستعارة أخرى لا تعمل فحسب. وبالنسبة لسيرل فأنا أتخيل أنه لابد من أن يقول إن الأمر يتوقف على كيفية دخول "ب" الخاصة في علاقة مع "س" الخاصة. غير أن سيرل يرى فيما يبدو أن مقاصد المتحدث هي العامل الرئيسي. ومن جانبي أنا أرى أن السياق يلعب أيضًا دورا حاسما في عمل الاستعارة، ويبدو أن سيرل يرى هذا أيضا على الرغم من تأكيده الأساسي على مقاصد المتحدث. فهو يقدم على سبيل المثال عبارة "رباعية الأضلاع تشرب التسويف" على أنها وصف استعاري لأي مؤتمر يعقد بعد الحرب من أربع قوى غير مسلحة، رغم أن هذا لم يكن مقصد برتراند راسل عندما صاغ هذه العبارة(٩) .

لماذا نقول إن شيئا ما يفقد عندما نشرح الاستعارة بتعبيرات أخرى :

من الواضح أن سيرل يعتبر أن هذا هو ما يحدث، غير أني لا أراه يقدم أي مبرر للتفكير على هذا النحو إلا في الفقرة الأخيرة من مقاله - ولقد علقت بالفعل على غموض هذه الفقرة - أما في التفسير الذي قدمته فإن الصدام بين المقولات ثم المحاولات التالية للتوفيق بين الشبكات المتباينة يؤدي إلى تكوين مخططات. وهذه المخططات هي الافتراضات المعرفية أو الإدراكية التي تختبرها. وهي تمدنا بنزوع عقلي تجاه الموضوع الذي نفكر فيه بدلا من أن تمدنا بعدد معين من التأكيدات. وعلى الجانب

الآخر فإن إعادة الصياغة لابد أن تقوم بالسرد التفصيلى، ومن الطبيعى استخدام مفردات حرفية (إلا فى حالات نادرة حيث يمكن استخدام استعارة مألوفة بدرجة أكبر لشرح استعارة معقدة)، كما أن إعادة الصياغة هذه تكون مختصرة ومتحفظة فى استخدامها للمقولات. إنها تفتقر إلى التجريبية والانفتاح على احتمالات أخرى، "واللعب الحر للمخيلة" (لو استخدمنا تعبير كانط) الذى يميز خبرة الاستعارة نفسها.

الهوامش

(١) John Searle, Expression and Meaning (Cambridge: Cambridge University Press, 1979), chap. 4; also in Andrew Ortony, ed., Metaphor and Thought (Cambridge: Cambridge University Press, 1979), pp. 92-123.

(٢) Searle, Expression and Meaning, p. 97

(٣) هناك مثال ضربه سيرل نفسه يساعد فى البرهنة على أن "ر" ليست قابلة للاشتقاق من "ب" وحدها. إنه يورد على سبيل المثال" إن حبيبتى مثل وردة حمراء، حمراء" ويقول إن هذا "لا يعنى أن هناك صنفا من المسندات الحرفية التى تصدق على حبيبتى وعلى الوردة الحمراء، الحمراء". سوف يكون من المعقول أن نقول إن العبارة تبلغنا بأن المرأة جميلة وأنها أيضًا عاطفية بشكل فريد أو أخاذ. الآن يعتبر الجمال صفة ضمن المدى العام لـ "ب" (ورود حمراء، حمراء) وبالتالى فهو يصدق حرفيا على حبيبتى وعلى "س". غير أن العاطفة، لا يمكن أن تسند إلى الوردة الحمراء، الحمراء. وبالتالى فهى ليست ضمن المدى الذى تتراوح خلاله قيم "ب" وحدها. إن المعنى البلاغي يعتمد على مساهمة من جانب المشبه "حبيبتى" إنها "ر" جديدة. وربما لاحظنا أيضًا أن المعانى البلاغية يتم خلقها جزئيا من خلال الإيقاع والجناس الاستهلالى والتكرار لعبارة "وردة حمراء، حمراء" . قارن ذلك بعبارة " إنها الآن مثل شجرة ورد بيضاء" "C. Day lewis" ولاحظنا أيضًا أن هذه المعانى البلاغية تنتمي إلى الجملة بدلاً من فعل الكلام.

(٤) Dunciad, IV, 1, 319.

(٥) أنا لا أرى أن الفصل السابق لسيرل حول The logical status of fictional discourse, ومناقشته لموضوع pretended acts of referring يساعد فى حل المسائل المطروحة هنا أيضًا. لقد عالج Ri-coeur و Kitty الطبيعة المعرفية للأدب والاستعارة. انظر أيضًا نقدى Joseph Margolis لتطبيق أفعال الكلام على الأدب: Art and Philosophy (Brighton: Harvester Press, 1980) chap. 11, انظر أيضًا: Francis Sparshott, "The theory of the Arts (Princeton: Princeton University Press, 1987), pp. 126-7.

(٦) Shepherd, Aesthetics, p. 120.

(٧) جعل Gilbert Ryle عبارة "خطأ فى المقولة" على الموضة، ولقد أشير مرارًا إلى تطبيقيها على الاستعارة، انظر: Gilbert Ryle, The Concept of Mind (London: Hutchinson, 1949), pp. 16-24.

(٨) مرة أخرى أريد أن ألفت الانتباه إلى مناقشة Kittay الممتازة لهذه النقطة والمسائل المتعلقة بها فى كتاب: Metaphor (oxford: Clarendon Press, 1987).

(٩) نقطة أشار إليها samuel R. levin فى نقده لتفسير سيرل للاستعارة Standard Approaches to Metaphor and a Proposal for Literary Metaphor, فى Ortony, Metaphor and Thought, pp. 124-35.

المترجمة فى سطور

إيمان عبد العزيز

تخرجت من كلية تجارة جامعة عين شمس عام ١٩٨٣

تخرجت من كلية آداب قسم فلسفة جامعة القاهرة عام ١٩٨٩

حصلت على دراسات عليا فى الفلسفة عام ١٩٩٠

ترجمت كتاب المجاز فى لغة السينما ، قيد النشر ، المجلس الأعلى للثقافة .

سمير فريد

ناقد سينمائى وصحفى وباحث فى تاريخ السينما ، صدر له ٥٠ كتاباً مؤلفاً ومترجماً منذ ١٩٦٥ عن السينما المصرية والعربية والأجنبية ، واشترك ورأس لجان تحكيم دولية فى مهرجانات فينيسيا وسالونيك وتورينو وغيرها ، وقام بتدريس السينما بكلية الإعلام جامعة القاهرة ، والدراسات العليا بمعهد السينما ، وفاز بجائزة الدولة للتفوق فى الفنون عام ٢٠٠٢

المشروع القومى للترجمة

١-	اللغة العليا	جون كوين	أحمد درويش
٢-	الوثنية والإسلام (ط١)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣-	التراث المسروق	جورج جيمس	شوقى جلال
٤-	كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنيكوفا	أحمد الحضرى
٥-	ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
٦-	اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	سعد مصلوح ووفاء كامل فايد
٧-	العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	يوسف الأنطكى
٨-	مشعلو الحرائق	ماكس فريش	مصطفى ماهر
٩-	التغيرات البيئية	أندرو. س. جودى	محمود محمد عاشور
١٠-	خطاب الحكاية	چيرار چينيت	محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١-	مختارات شعرية	فيسوافا شيمبوريسكا	هناء عبد الفتاح
١٢-	طريق الحرير	ديفيد براونيستون وأيرين فرانك	أحمد محمود
١٣-	ديانة الساميين	روبرتسن سميث	عبد الوهاب علوب
١٤-	التحليل النفسى للأدب	جان بيلمان نويل	حسن المودن
١٥-	الحركات الفنية منذ ١٩٤٥	إدوارد لوسى سميث	أشرف رفيق عفيفى
١٦-	أثينة السوداء (جـ١)	مارتن برنال	بإشراف: أحمد عتمان
١٧-	مختارات شعرية	فيليب لاركين	محمد مصطفى بدوى
١٨-	الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	طلعت شاهين
١٩-	الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	نعيم عطية
٢٠-	قصة العلم	ج. ج. كراوثر	يمنى طريف الخولى و بدوى عبد الفتاح
٢١-	خوخة وألف خوخة وقصص أخرى	صمد بهرنجى	ماجدة العنانى
٢٢-	مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	سيد أحمد على الناصرى
٢٣-	تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	سعيد توفيق
٢٤-	ظلال المستقبل	باتريك بارندر	بكر عباس
٢٥-	مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦-	دين مصر العام	محمد حسين هيكل	أحمد محمد حسين هيكل
٢٧-	التنوع البشرى الخلاق	مجموعة من المؤلفين	بإشراف: جابر عصفور
٢٨-	رسالة فى التسامح	جون لوك	منى أبو سنة
٢٩-	الموت والوجود	جيمس ب. كارس	بدر الديب
٣٠-	الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣١-	مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	عبد الستار الحلوجى وعبد الوهاب علوب
٣٢-	الانقراض	ديفيد روب	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣-	التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	أحمد فؤاد بلبع
٣٤-	الرواية العربية	روجر ألن	حصة إبراهيم المنيف
٣٥-	الأسطورة والحداثة	پول ب . ديكسون	خليل كلفت
٣٦-	نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	حياة جاسم محمد

٣٧-	واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	جمال عبد الرحيم
٣٨-	نقد الحداثة	ألن تورين	أنور مغيث
٣٩-	الحسد والإغريق	بيتر والكوت	منيرة كروان
٤٠-	قصائد حب	أن سكستون	محمد عيد إبراهيم
٤١-	ما بعد المركزية الأوروبية	بيتر جران	عاطف أحمد وإبراهيم فتحى ومحمود ماجد
٤٢-	عالم ماك	بنجامين باربر	أحمد محمود
٤٣-	اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	المهدى أخريف
٤٤-	بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	مارلين تادرس
٤٥-	التراث المغدور	روبرت دينا وجون فاين	أحمد محمود
٤٦-	عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	محمود السيد على
٤٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ١)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨-	حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ماهر جويجاتى
٤٩-	الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	عبد الوهاب علوب
٥٠-	ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١-	مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م. بينياليستى	محمد أبو العطا
٥٢-	العلاج النفسى التدعيمى	ب. نوفاليس وس . روجسيفيتز وروجر بيل	لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣-	الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	مرسى سعد الدين
٥٤-	المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	محسن مصيلحى
٥٥-	ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	على يوسف على
٥٦-	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ١)	فديريكو غرسية لوركا	محمود على مكى
٥٧-	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ٢)	فديريكو غرسية لوركا	محمود السيد و ماهر البطوطى
٥٨-	مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	محمد أبو العطا
٥٩-	المحبرة (مسرحية)	كارلوس مونييث	السيد السيد سهيم
٦٠-	التصميم والشكل	جوهانز إيتين	صبرى محمد عبد الغنى
٦١-	موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	بإشراف محمد الجوهرى
٦٢-	لذّة النّص	رولان بارت	محمد خير البقاعى
٦٣-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤-	برتراند راسل (سيرة حياة)	ألان وود	رمسيس عوض
٦٥-	فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	رمسيس عوض
٦٦-	خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧-	مختارات شعرية	فرناندو بيسوا	المهدى أخريف
٦٨-	نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
٦٩-	العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠-	ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١-	السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	حسين محمود
٧٢-	السياسى العجوز	ت . س . إليوت	فؤاد مجلى
٧٣-	نقد استجابة القارئ	چين ب . تومبكنز	حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤-	صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	حسن بيومى

٧٥-	فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	أحمد درويش
٧٦-	جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي	مجموعة من المؤلفين	عبد المقصود عبد الكريم
٧٧-	تاريخ النقد الأدبي الحديث (جـ٣)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨-	العولمة النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	أحمد محمود ونورا أمين
٧٩-	شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكي	سعيد الغانمي وناصر حلاوي
٨٠-	بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	مكارم الغمري
٨١-	الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	محمد طارق الشرقاوي
٨٢-	مسرح ميجيل	ميجيل دي أونامونو	محمود السيد علي
٨٣-	مختارات شعرية	غوتفريد بن	خالد المعالي
٨٤-	موسوعة الأدب والنقد (جـ١)	مجموعة من المؤلفين	عبد الحميد شيحة
٨٥-	منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكي أقطاي	عبد الرازق بركات
٨٦-	طول الليل (رواية)	جمال مير صادقي	أحمد فتحي يوسف شتا
٨٧-	نون والقلم (رواية)	جلال آل أحمد	ماجدة العناني
٨٨-	الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	إبراهيم الدسوقي شتا
٨٩-	الطريق الثالث	أنتوني جيدنز	أحمد زايد ومحمد محيي الدين
٩٠-	وسم السيف وقصص أخرى	بورخيس وآخرون	محمد إبراهيم مبروك
٩١-	المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربرا لاسوتسكا - بشونباك	محمد هناء عبد الفتاح
٩٢-	أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكي المعاصر	كارلوس ميجيل	نادية جمال الدين
٩٣-	محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	عبد الوهاب علوب
٩٤-	مسرحيتا الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	فوزية العشماوي
٩٥-	مختارات من المسرح الإسباني	أنطونيو بويرو باييخو	سرى محمد عبد اللطيف
٩٦-	ثلاث زنبقات ووردة وقصص أخرى	نخبة	إدوار الخراط
٩٧-	هوية فرنسا (مج١)	فرنان برودل	بشير السباعي
٩٨-	الهم الإنساني والابتزاز الصهيوني	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٩٩-	تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥-١٩٨٠)	ديفيد روبنسون	إبراهيم قنديل
١٠٠-	مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	إبراهيم فتحي
١٠١-	النص الروائي: تقنيات ومناهج	بيرنار فاليط	رشيد بنحدو
١٠٢-	السياسة والتسامح	عبد الكبير الخطيبي	عز الدين الكتاني الإدريسي
١٠٣-	قبر ابن عربي يليه آياء (شعر)	عبد الوهاب المؤدب	محمد بنيس
١٠٤-	أوبرا ماهوجني (مسرحية)	برتولت بريشت	عبد الغفار مكاوي
١٠٥-	مدخل إلى النص الجامع	جيرار جينيت	عبد العزيز شبيل
١٠٦-	الأدب الأندلسي	ماريا خيسوس روبييرا متي	أشرف علي دعدور
١٠٧-	صورة الفدائي في الشعر الأمريكي اللاتيني المعاصر	نخبة من الشعراء	محمد عبد الله الجعيدي
١٠٨-	ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي	مجموعة من المؤلفين	محمود علي مكي
١٠٩-	حروب المياه	جون بولوك وعادل درويش	هاشم أحمد محمد
١١٠-	النساء في العالم النامي	حسنة بيجوم	منى قطان
١١١-	المرأة والجريمة	فرانسس هيدسون	ريهام حسين إبراهيم
١١٢-	الاحتجاج الهادئ	أرلين علوي ماكليود	إكرام يوسف

العنوان	المؤلف	المترجم
١١٣- راية التمرد	سادى پلانت	أحمد حسان
١١٤- مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع	وول شوينكا	نسيم مجلى
١١٥- غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	سمية رمضان
١١٦- امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	نهاد أحمد سالم
١١٧- المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	منى إبراهيم وهالة كمال
١١٨- النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	لميس النقاش
١١٩- النساء والأسرة وقوانين الطلاق فى التاريخ الإسلامى	أميرة الأزهرى سنبل	بإشراف: رءوف عباس
١٢٠- الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	مجموعة من المترجمين
١٢١- الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	محمد الجندى وإيزابيل كمال
١٢٢- نظام العبودية القديم والنموذج المثالى للإنسان	جوزيف فوجت	منيرة كروان
١٢٣- الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	أنيتل ألكسندرو فنادولينا	أنور محمد إبراهيم
١٢٤- الفجر الكاذب، أوهام الرأسمالية العالمية	چون جراى	أحمد فؤاد بلبع
١٢٥- التحليل الموسيقى	سيدرك ثورپ ديڤى	سمحة الخولى
١٢٦- فعل القراءة	ڤولفانج إيسر	عبد الوهاب علوب
١٢٧- إرهاب (مسرحية)	صفاء فتحى	بشير السباعى
١٢٨- الأدب المقارن	سوزان باسنيت	أميرة حسن نويرة
١٢٩- الرواية الإسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠- الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	شوقى جلال
١٣١- مصر القديمة: التاريخ الاجتماعى	مجموعة من المؤلفين	لويس بقطر
١٣٢- ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	عبد الوهاب علوب
١٣٣- الخوف من المرايا (رواية)	طارق على	طلعت الشايب
١٣٤- تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	أحمد محمود
١٣٥- المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ماهر شفيق فريد
١٣٦- فلاحو الباشا	كينيث كونو	سحر توفيق
١٣٧- مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية على مصر	چوزيف مارى مواريه	كاميليا صبحى
١٣٨- عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	أندريه جلوكسمان	وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩- پارسيڤال (مسرحية)	ريتشارد فاچنر	مصطفى ماهر
١٤٠- حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	أمل الجبورى
١٤١- اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	نعيم عطية
١٤٢- الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	حسن بيومى
١٤٣- قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديرك لايدر	عدلى السمرى
١٤٤- صاحبة اللوكاندة (مسرحية)	كارلو جولدونى	سلامة محمد سليمان
١٤٥- موت أرتيميو كروث (رواية)	كارلوس فوينتس	أحمد حسان
١٤٦- الورقة الحمراء (رواية)	ميجيل دى ليبس	على عبدالرءوف البمبى
١٤٧- مسرحيتان	تانكريد دورست	عبدالغفار مكاوى
١٤٨- القصة القصيرة: النظرية والتقنية	إنريكى أندرسون إمبرت	على إبراهيم منوفى
١٤٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	أسامة إسبر
١٥٠- التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	منيرة كروان

١٥١-	هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ١)	فرنان برودل	بشير السباعى
١٥٢-	عدالة الهنود وقصص أخرى	مجموعة من المؤلفين	محمد محمد الخطابى
١٥٣-	غرام الفراعنة	فيولين فانويك	فاطمة عبدالله محمود
١٥٤-	مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	خليل كلفت
١٥٥-	الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	أحمد مرسى
١٥٦-	المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت ڤيرمو	مى التلمسانى
١٥٧-	خسرو وشيرين	النظامى الكنجوى	عبدالعزيز بقوش
١٥٨-	هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ٢)	فرنان برودل	بشير السباعى
١٥٩-	الأيديولوجية	ديڤيد هوكس	إبراهيم فتحى
١٦٠-	آلة الطبيعة	بول إيرليش	حسين بيومى
١٦١-	مسرحيتان من المسرح الإسبانى	أليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢-	تاريخ الكنيسة	يوحنا الأسيوى	صلاح عبدالعزيز محجوب
١٦٣-	موسوعة علم الاجتماع (جـ ١)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
١٦٤-	شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	نبيل سعد
١٦٥-	حكايات الثعلب (قصص أطفال)	أ. ن. أفاناسيفا	سهير المصادفة
١٦٦-	العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	محمد محمود أبوغدير
١٦٧-	فى عالم طاغور	رابندرنات طاغور	شكرى محمد عياد
١٦٨-	دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٦٩-	إبداعات أدبية	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٧٠-	الطريق (رواية)	ميجيل دليبيس	بسام ياسين رشيد
١٧١-	وضع حد (رواية)	فرانك بيجو	هدى حسين
١٧٢-	حجر الشمس (شعر)	نخبة	محمد محمد الخطابى
١٧٣-	معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤-	صناعة الثقافة السوداء	إيليس كاشمور	أحمد محمود
١٧٥-	التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦-	نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	جلال البنا
١٧٧-	أنطون تشيخوف	هنرى ترويا	حصة إبراهيم المنيف
١٧٨-	مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد حمدى إبراهيم
١٧٩-	حكايات أيسوب (قصص أطفال)	أيسوب	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠-	قصة جاويد (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
١٨١-	النقد الأدبى الأمريكى من الثلاثينيات إلى الثمانينيات	فنسنت ب. ليتش	محمد يحيى
١٨٢-	العنف والنبوءة (شعر)	و.ب. ييتس	ياسين طه حافظ
١٨٣-	چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	فتحى العشرى
١٨٤-	القاهرة: حالمة لا تنام	هانز إبندورفر	دسوقى سعيد
١٨٥-	أسفار العهد القديم فى التاريخ	توماس تومسن	عبد الوهاب علوب
١٨٦-	معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إنوود	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧-	الأرضة (رواية)	بُزرج علوى	محمد علاء الدين منصور
١٨٨-	موت الأدب	ألفين كرنان	بدر الديب

١٨٩- العمى والبصيرة مقالات فى بلاغة النقد المعاصر — پول دى مان — سعيد الغانمى
١٩٠- محاورات كونفوشيوس — كونفوشيوس — محسن سيد فرجانى
١٩١- الكلام رأسمال وقصص أخرى — الحاج أبو بكر إمام وآخرون — مصطفى حجازى السيد
١٩٢- سياحت نامه إبراهيم بك (جـ ١) — زين العابدين المراغى — محمود علاوى
١٩٣- عامل المنجم (رواية) — بيتر أبراهامز — محمد عبد الواحد محمد
١٩٤- مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى الحديث — مجموعة من النقاد — ماهر شفيق فريد
١٩٥- شتاء ٨٤ (رواية) — إسماعيل فصيح — محمد علاء الدين منصور
١٩٦- المهلة الأخيرة (رواية) — فالنتين راسبوتين — أشرف الصباغ
١٩٧- سيرة الفاروق — شمس العلماء شبلى النعمانى — جلال السعيد الحفناوى
١٩٨- الاتصال الجماهيرى — إدوين إمرى وآخرون — إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩- تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية — يعقوب لانداو — جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠- ضحايا التنمية، المقاومة والبدائل — جيرمى سيبروك — فخزى لبيب
٢٠١- الجانب الدينى للفلسفة — جوزايا رويس — أحمد الأنصارى
٢٠٢- تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٤) — رينيه ويليك — مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣- الشعر والشاعرية — ألطاف حسين حالى — جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤- تاريخ نقد العهد القديم — زالمان شازار — أحمد هويدى
٢٠٥- الجينات والشعوب واللغات — لويجى لوقا كافاللى- سفورزا — أحمد مستجير
٢٠٦- الهيولية تصنع علمًا جديدًا — جيمس جلايك — على يوسف على
٢٠٧- ليل أفريقى (رواية) — رامون خوتاسندير — محمد أبو العطا
٢٠٨- شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى — دان أوريان — محمد أحمد صالح
٢٠٩- السرد والمسرح — مجموعة من المؤلفين — أشرف الصباغ
٢١٠- مثنويات حكيم سنائى (شعر) — سنائى الغزنوى — يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١- فردينان دوسوسير — جوناثان كلر — محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢- قصص الأمير مرزبان على لسان الحيوان — مرزبان بن رستم بن شروين — يوسف عبدالفتاح فرج
٢١٣- مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبدالناصر — ريمون فلاور — سيد أحمد على الناصرى
٢١٤- قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع — أنتونى جيدنز — محمد محيى الدين
٢١٥- سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٢) — زين العابدين المراغى — محمود علاوى
٢١٦- جوانب أخرى من حياتهم — مجموعة من المؤلفين — أشرف الصباغ
٢١٧- مسرحيتان طليعيتان — صمويل بيكيت وهارولد بينتر — نادية البنهاوى
٢١٨- لعبة الحجلة (رواية) — خوليو كورتاثان — على إبراهيم منوفى
٢١٩- بقايا اليوم (رواية) — كازو إيشجورو — طلعت الشايب
٢٢٠- الهيولية فى الكون — بارى باركر — على يوسف على
٢٢١- شعرية كفافى — جريجورى جوزدانيس — رفعت سلام
٢٢٢- فرانز كافكا — رونالد جراى — نسيم مجلى
٢٢٣- العلم فى مجتمع حر — باول فيرابند — السيد محمد نفادى
٢٢٤- دمار يوغسلافيا — برانكا ماجاس — منى عبدالظاهر إبراهيم
٢٢٥- حكاية غريق (رواية) — جابرييل جارثيا ماركيث — السيد عبدالظاهر السيد
٢٢٦- أرض المساء وقصائد أخرى — ديفيد هربت لورانس — طاهر محمد على البربرى

٢٢٧- المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	خوسيه ماريا ديث بوركى	السيد عبدالظاهر عبدالله
٢٢٨- علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	مارى تيريز عبدالمسيح وخالد حسن
٢٢٩- مأزق البطل الوحيد	نورمان كيجان	أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠- عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١- الدرافيل أو الجيل الجديد (مسرحية)	خايمى سالوم بيدال	جمال عبدالرحمن
٢٣٢- ما بعد المعلومات	توم ستونير	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣- فكرة الاضمحلال فى التاريخ الغربى	آرثر هيرمان	طلعت الشايب
٢٣٤- الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	فؤاد محمد عكود
٢٣٥- ديوان شمس تبريزى (جـ١)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦- الولاية	ميشيل شودكيفيتش	أحمد الطيب
٢٣٧- مصر أرض الوادى	روبين فيدين	عنايات حسين طلعت
٢٣٨- العولمة والتحرير	تقرير لمنظمة الأنكتاد	ياسر محمد جادالله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩- العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلا رامراز - رايوخ	نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠- الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كاى حافظ	صلاح محجوب إدريس
٢٤١- فى انتظار البرابرة (رواية)	ج . م. كوتزى	ابتسام عبدالله
٢٤٢- سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	صبرى محمد حسن
٢٤٣- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١)	ليفى بروفنسال	بإشراف: صلاح فضل
٢٤٤- الغليان (رواية)	لاورا إسكيبيل	نادية جمال الدين محمد
٢٤٥- نساء مقاتلات	إليزابيتا آديس وآخرون	توفيق على منصور
٢٤٦- مختارات قصصية	جابرييل جارثيا ماركيث	على إبراهيم منوفى
٢٤٧- الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	والتر أرمبرست	محمد طارق الشرقاوى
٢٤٨- حقول عدن الخضراء (مسرحية)	أنطونيو جالا	عبداللطيف عبدالحليم
٢٤٩- لغة التمزق (شعر)	دراجو شتامبوك	رفعت سلام
٢٥٠- علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ماجدة محسن أباظة
٢٥١- موسوعة علم الاجتماع (جـ٢)	جوردون مارشال	بإشراف محمد الجوهرى
٢٥٢- رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	على بدران
٢٥٣- تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوڤا	حسن بيومى
٢٥٤- أقدم لك. الفلسفة	ديف روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥- أقدم لك: أفلاطون	ديف روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٦- أقدم لك: ديكارت	ديف روبنسون وكريس جارات	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧- تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	محمود سيد أحمد
٢٥٨- الغجر	سير أنجوس فريزر	عُبادة كُحيلة
٢٥٩- مختارات من الشعر الأرمنى عبر العصور	نخبة	فاروجان كازانجيان
٢٦٠- موسوعة علم الاجتماع (جـ٣)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
٢٦١- رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢- مدينة المعجزات (رواية)	إدواردو مندوثا	محمد أبو العطا
٢٦٣- الكشف عن حافة الزمن	جون جريبين	على يوسف على
٢٦٤- إبداعات شعرية مترجمة	هوراس وشلى	لويس عوض

٢٦٥-	روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصمويل جونسون	لويس عوض
٢٦٦-	مدير المدرسة (رواية)	جلال آل أحمد	عادل عبدالمنعم على
٢٦٧-	فن الرواية	ميلان كونديرا	بدر الدين عرودكى
٢٦٨-	ديوان شمس تبريزى (جـ٢)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩-	وسط الجزيرة العربية وشرقها (جـ١)	وليم چيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧٠-	وسط الجزير العربية وشرقها (جـ٢)	وليم چيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧١-	الحضارة الغربية الفكرة والتاريخ	توماس سى. باترسون	شوقى جلال
٢٧٢-	الأديرة الأثرية فى مصر	سى. سى. والترز	إبراهيم سلامة إبراهيم
٢٧٣-	الأصول الاجتماعية والثقافية لحركة عرابى فى مصر	جوان كول	عنان الشهاوى
٢٧٤-	السيدة باربارا (رواية)	رومولو جايیجوس	محمود على مكى
٢٧٥-	ت. س. إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
٢٧٦-	فنون السينما	مجموعة من المؤلفين	عبدالقادر التلمسانى
٢٧٧-	الچينات والصراع من أجل الحياة	براين فورد	أحمد فوزى
٢٧٨-	البدايات	إسحاق عظيموف	ظريف عبدالله
٢٧٩-	الحرب الباردة الثقافية	ف.س. سوندرز	طلعت الشايب
٢٨٠-	الأم والنصيب وقصص أخرى	بريم شند وآخرون	سمير عبدالحميد إبراهيم
٢٨١-	الفردوس الأعلى (رواية)	عبد الحليم شرر	جلال الحفناوى
٢٨٢-	طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس وولبرت	سمير حنا صادق
٢٨٣-	السهل يحترق وقصص أخرى	خوان رولفو	على عبد الرءوف البمبى
٢٨٤-	هرقل مجنوناً (مسرحية)	يوريبيديس	أحمد عتمان
٢٨٥-	رحلة خواجة حسن نظامى الدهلوى	حسن نظامى الدهلوى	سمير عبد الحميد إبراهيم
٢٨٦-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٣)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
٢٨٧-	الثقافة والعولمة والنظام العالمى	أنتونى كنج	محمد يحيى وآخرون
٢٨٨-	الفن الروائى	ديفيد لودج	ماهر البطوطى
٢٨٩-	ديوان منوچهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	محمد نور الدين عبدالمنعم
٢٩٠-	علم اللغة والترجمة	جورج مونان	أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١-	تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ١)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٢-	تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ٢)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٣-	مقدمة للأدب العربى	روجر آلن	مجدى توفيق وآخرون
٢٩٤-	فن الشعر	بوالو	رجاء ياقوت
٢٩٥-	سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل وبيل موريز	بدر الديب
٢٩٦-	مكبث (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٢٩٧-	فن النحو بين اليونانية والسريانية	ديونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوازى	ماجدة محمد أنور
٢٩٨-	مأساة العبيد وقصص أخرى	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٢٩٩-	ثورة فى التكنولوجيا الحيوية	جين ماركس	هاشم أحمد محمد
٣٠٠-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج١)	لويس عوض	جمال الجزيرى وبهاء چاهين وإيزابيل كمال
٣٠١-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج٢)	لويس عوض	جمال الجزيرى و محمد الجندى
٣٠٢-	أقدم لك. فنجنشتين	جون هيتون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام

٣٠٣- أقدم لك: بوذا	جين هوب وبورن فان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤- أقدم لك: ماركس	ريوس	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥- الجلد (رواية)	كروزيو مالابارته	صلاح عبد الصبور
٣٠٦- الحماسة: النقد الكانطى للتاريخ	چان فرانسوا ليوتار	نبيل سعد
٣٠٧- أقدم لك: الشعور	ديفيد بابينو وهوارد سلينا	محمود مكى
٣٠٨- أقدم لك: علم الوراثة	ستيف جونز وبورين فان لو	ممدوح عبد المنعم
٣٠٩- أقدم لك: الذهن والمخ	أنجوس جيلاتى وأوسكار زاريت	جمال الجزيرى
٣١٠- أقدم لك: يونج	ماجى هايد ومايكل ماكجنس	محيى الدين مزيد
٣١١- مقال فى المنهج الفلسفى	ر.ج كولنجوود	فاطمة إسماعيل
٣١٢- روح الشعب الأسود	وليم ديبويس	أسعد حليم
٣١٣- أمثال فلسطينية (شعر)	خايير بيان	محمد عبدالله الجعيدى
٣١٤- مارسيل دوشامب: الفن كعدم	جانيس مينيك	هويدا السباعى
٣١٥- جرامشى فى العالم العربى	ميشيل برونديو والطاهر لبيب	كاميليا صبحى
٣١٦- محاكمة سقراط	أى. ف. ستون	نسيم مجلى
٣١٧- بلا غد	س. شير لايموفا- س. زنيكين	أشرف الصباغ
٣١٨- الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٣١٩- صور دريدا	جايترى اسبيفاك وكرستوفر نوريس	حسام نايل
٣٢٠- لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	محمد علاء الدين منصور
٣٢١- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ١)	ليفى برو فنسال	بإشراف: صلاح فضل
٣٢٢- وجهات نظر حديثة فى تاريخ الفن الغربى	دبليو بوجين كلينباور	خالد مفلح حمزة
٣٢٣- فن الساتورا	تراث يونانى قديم	هانم محمد فوزى
٣٢٤- اللعب بالنار (رواية)	أشرف أسدى	محمود علاوى
٣٢٥- عالم الآثار (رواية)	فيليب بوسان	كرستين يوسف
٣٢٦- المعرفة والمصلحة	يورجين هابرماس	حسن صقر
٣٢٧- مختارات شعرية مترجمة (جـ١)	نخبة	توفيق على منصور
٣٢٨- يوسف وزليخا (شعر)	نور الدين عبد الرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٣٢٩- رسائل عيد الميلاد (شعر)	تد هيوز	محمد عيد إبراهيم
٣٣٠- كل شىء عن التمثيل الصامت	مارفن شبرد	سامى صلاح
٣٣١- عندما جاء السردين وقصص أخرى	ستيفن جراى	سامية دياب
٣٣٢- شهر العسل وقصص أخرى	نخبة	على إبراهيم منوفى
٣٣٣- الإسلام فى بريطانيا من ١٥٥٨-١٦٨٥	نبيل مطر	بكر عباس
٣٣٤- لقطات من المستقبل	آرثر كلارك	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣٥- عصر الشك: دراسات عن الرواية	ناتالى ساروت	فتحى العشرى
٣٣٦- متون الأهرام	نصوص مصرية قديمة	حسن صابر
٣٣٧- فلسفة الولاء	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٣٣٨- نظرات حائرة وقصص أخرى	نخبة	جلال الحفناوى
٣٣٩- تاريخ الأدب فى إيران (جـ٣)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٣٤٠- اضطراب فى الشرق الأوسط	بيرش بيربروجلو	فخرى لبيب

٣٤١- قصائد من رلكه (شعر)	راينر ماريا رلكه	حسن حلمى
٣٤٢- سلامان وأبسال (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٣٤٣- العالم البرجوازى الزائل (رواية)	نادين جورديمر	سمير عبد ربه
٣٤٤- الموت فى الشمس (رواية)	بيتر بالانجيو	سمير عبد ربه
٣٤٥- الركض خلف الزمان (شعر)	بونه ندائى	يوسف عبد الفتاح فرج
٣٤٦- سحر مصر	رشاد رشدى	جمال الجزيرى
٣٤٧- الصبية الطائشون (رواية)	جان كوكتو	بكر الحلو
٣٤٨- المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ١)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٣٤٩- دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	آرثر والدهورن وآخرون	أحمد عمر شاهين
٣٥٠- بانوراما الحياة السياحية	مجموعة من المؤلفين	عطية شحاتة
٣٥١- مبادئ المنطق	جوزايا رويس	أحمد الانصارى
٣٥٢- قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	نعيم عطية
٣٥٣- الفن الإسلامى فى الأندلس. الزخرفة الهندسية	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٣٥٤- الفن الإسلامى فى الأندلس الزخرفة النباتية	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٣٥٥- التيارات السياسية فى إيران المعاصرة	حجت مرتجى	محمود علاوى
٣٥٦- الميراث المر	بول سالم	بدر الرفاعى
٣٥٧- متون هرمس	تيموثى فريك وبيتر غاندى	عمر الفاروق عمر
٣٥٨- أمثال الهوسا العامية	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٣٥٩- محاورة بارمنيدس	أفلاطون	حبيب الشارونى
٣٦٠- أنثروبولوجيا اللغة	أندريه جاكوب ونويلا باركان	ليلى الشربينى
٣٦١- التصحر التهديد والمجابهة	آلان جرينجر	عاطف معتمد وآمال شاور
٣٦٢- تلميذ بابنبرج (رواية)	هاينرش شبورل	سيد أحمد فتح الله
٣٦٣- حركات التحرير الأفريقية	ريتشارد جيبسون .	صبرى محمد حسن
٣٦٤- حداثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	نجلاء أبو عجاج
٣٦٥- سأم باريس (شعر)	شارل بودلير	محمد أحمد حمد
٣٦٦- نساء يركضن مع الذئاب	كلاريسا بنكولا	مصطفى محمود محمد
٣٦٧- القلم الجرىء	مجموعة من المؤلفين	البرّاق عبدالهادى رضا
٣٦٨- المصطلح السردى: معجم مصطلحات	جيرالد برنس	عابد خزندار
٣٦٩- المرأة فى أدب نجيب محفوظ	فوزية العشماوى	فوزية العشماوى
٣٧٠- الفن والحياة فى مصر الفرعونية	كليرلا لويت	فاطمة عبدالله محمود
٣٧١- المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ٢)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٣٧٢- عاش الشباب (رواية)	وانغ مينغ	وحيد السعيد عبدالحميد
٣٧٣- كيف تعد رسالة دكتوراه	أومبرتو إيكو	على إبراهيم منوفى
٣٧٤- اليوم السادس (رواية)	أندريه شديد	حمادة إبراهيم
٣٧٥- الخلود (رواية)	ميلان كونديرا	خالد أبو اليزيد
٣٧٦- الغضب وأحلام السنين (مسرحيات)	جان أنوى وآخرون	إدوار الخراط
٣٧٧- تاريخ الأدب فى إيران (جـ٤)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٣٧٨- المسافر (شعر)	محمد إقبال	يوسف عبدالفتاح فرج

٢٧٩-	ملك فى الحديقة (رواية)	سنيل باث	جمال عبدالرحمن
٢٨٠-	حديث عن الخسارة	جونتر جراس	شيرين عبدالسلام
٢٨١-	أساسيات اللغة	ر. ل. تراسك	رانيا إبراهيم يوسف
٢٨٢-	تاريخ طبرستان	بهاء الدين محمد إسفنديار	أحمد محمد نادى
٢٨٣-	هدية الحجاز (شعر)	محمد إقبال	سمير عبدالحميد إبراهيم
٢٨٤-	القصص التى يحكيها الأطفال	سوزان إنجيل	إيزابيل كمال
٢٨٥-	مشترى العشق (رواية)	محمد على بهزادراد	يوسف عبدالفتاح فرج
٢٨٦-	دفاعًا عن التاريخ الأدبى النسوى	جانيت تود	ريهام حسين إبراهيم
٢٨٧-	أغنيات وسوناتات (شعر)	چون دن	بهاء چاهين
٢٨٨-	مواعظ سعدى الشيرازى (شعر)	سعدى الشيرازى	محمد علاء الدين منصور
٢٨٩-	تفاهم وقصص أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٢٩٠-	الأرشيفات والمدن الكبرى	إم. فى. روبرتس	عثمان مصطفى عثمان
٢٩١-	الحافلة الليلكية (رواية)	مايف بينشى	منى الدروبى
٢٩٢-	مقامات ورسائل أندلسية	فرناندو دى لاجرانجا	عبداللطيف عبدالحليم
٢٩٣-	فى قلب الشرق	ندوة لويس ماسينيون	زينب محمود الخضيرى
٢٩٤-	القوى الأربع الأساسية فى الكون	بول ديفيز	هاشم أحمد محمد
٢٩٥-	آلام سياوش (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
٢٩٦-	السافاك	تقى نجارى راد	محمود علاوى
٢٩٧-	أقدم لك: نيتشه	لورانس جين وكيتى شين	إمام عبدالفتاح إمام
٢٩٨-	أقدم لك: سارتر	فيليب تودى وهوارد ريد	إمام عبدالفتاح إمام
٢٩٩-	أقدم لك: كامى	ديفيد ميروفتش وآلن كوركس	إمام عبدالفتاح إمام
٤٠٠-	مومو (رواية)	ميشائيل إنده	باهر الجوهرى
٤٠١-	أقدم لك: علم الرياضيات	زياودن ساردر وآخرون	ممدوح عبد المنعم
٤٠٢-	أقدم لك: ستيفن هوكنج	ج. ب. ماك إيفوى وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٠٣-	ربة المطر والملابس تصنع الناس (روايتان)	تودور شتورم وجوتفرد كولر	عماد حسن بكر
٤٠٤-	تعويذة الحسى	ديفيد إبرام	ظبية خميس
٤٠٥-	إيزابيل (رواية)	أندريه جيد	حمادة إبراهيم
٤٠٦-	المستعربون الإسبان فى القرن ١٩	مانويلا مانتاناريس	جمال عبد الرحمن
٤٠٧-	الأدب الإسبانى المعاصر بأقلام كتابه	مجموعة من المؤلفين	طلعت شاهين
٤٠٨-	معجم تاريخ مصر	جوان فوتشركنج	عنان الشهاوى
٤٠٩-	انتصار السعادة	برتراند راسل	إلهامى عمارة
٤١٠-	خلاصة القرن	كارل بوبر	الزواوى بغورة
٤١١-	همس من الماضى	جينيفر أكرمان	أحمد مستجير
٤١٢-	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ٢)	ليفى بروفنسال	بإشراف: صلاح فضل
٤١٣-	أغنيات المنفى (شعر)	ناظم حكمت	محمد البخارى
٤١٤-	الجمهورية العالمية للآداب	باسكال كازانوفا	أمل الصبان
٤١٥-	صورة كوكب (مسرحية)	فريدريش دورينمات	أحمد كامل عبدالرحيم
٤١٦-	مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر	أ. أ. رتشاردز	محمد مصطفى بدوى

٤١٧- تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٥)	رينيه ويليك	مجاهد عبدالمنعم مجاهد
٤١٨- سياسات الزمر الحاكمة فى مصر العثمانية	جين هاثواى	عبد الرحمن الشيخ
٤١٩- العصر الذهبى للإسكندرية	جون مارلو	نسيم مجلى
٤٢٠- مكرو ميجاس (قصة فلسفية)	فولتير	الطيب بن رجب
٤٢١- الولاء والقيادة فى المجتمع الإسلامى الأول	روى متحدة	أشرف كيلانى
٤٢٢- رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ١)	ثلاثة من الرحالة	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٤٢٣- إسراءات الرجل الطيف	نخبة	وحيد النقاش
٤٢٤- لوائح الحق ولوامع العشق (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامى	محمد علاء الدين منصور
٤٢٥- من طاووس إلى فرح	محمود طلوعى	محمود علاوى
٤٢٦- الخفافيش وقصص أخرى	نخبة	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٢٧- بانديراس الطاغية (رواية)	باى إنكلان	ثريا شلبى
٤٢٨- الخزانة الخفية	محمد هوتك بن داود خان	محمد أمان صافى
٤٢٩- أقدم لك: هيجل	ليود سبنسر وأندزجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٠- أقدم لك: كانط	كرستوفر وانت وأندزجى كليموفسكى	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣١- أقدم لك: فوكو	كريس هوروكس وزوران جفتيك	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٢- أقدم لك: ماكياڤللى	باتريك كيرى وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٣- أقدم لك: جويس	ديفيد نوريس وكارل فلنت	حمدى الجابرى
٤٣٤- أقدم لك: الرومانسية	دونكان هيث وجودى بورهام	عصام حجازى
٤٣٥- توجهات ما بعد الحداثة	نيكولاس زربرج	ناجى رشوان
٤٣٦- تاريخ الفلسفة (مج١)	فردريك كوبلستون	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٧- رحالة هندى فى بلاد الشرق العربى	شبلى النعمانى	جلال الحفناوى
٤٣٨- بطلات وضحايا	إيمان ضياء الدين بيبرس	عايدة سيف الدولة
٤٣٩- موت المرابى (رواية)	صدر الدين عينى	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٤٠- قواعد اللهجات العربية الحديثة	كرستن بروستاد	محمد طارق الشرقاوى
٤٤١- رب الأشياء الصغيرة (رواية)	أرونداتى روى	فخرى لبيب
٤٤٢- حتشبسوت: المرأة الفرعونية	فوزية أسعد	ماهر جويجاتى
٤٤٣- اللغة العربية: تاريخها ومستوياتها وتأثيرها	كيس فرستيغ	محمد طارق الشرقاوى
٤٤٤- أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة	لاوريت سيجورنه	صالح علمانى
٤٤٥- حول وزن الشعر	پرويز ناتل خانلرى	محمد محمد يونس
٤٤٦- التحالف الأسود	ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير	أحمد محمود
٤٤٧- أقدم لك: نظرية الكم	ج. پ. ماك إيڤوى وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٤٨- أقدم لك: علم نفس التطور	ديلان إيڤانز وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٤٩- أقدم لك: الحركة النسوية	نخبة	جمال الجزيرى
٤٥٠- أقدم لك. ما بعد الحركة النسوية	صوفيا فوكا ورييبكا رايت	جمال الجزيرى
٤٥١- أقدم لك: الفلسفة الشرقية	ريتشارد أوزبورن وبورن ڤان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٢- أقدم لك: لينين والثورة الروسية	ريتشارد إبجينانزى وأوسكار زاريت	محيى الدين مزيد
٤٥٣- القاهرة: إقامة مدينة حديثة	جان لوك أرنو	حليم طوسون وفؤاد الدهان
٤٥٤- خمسون عامًا من السينما الفرنسية	رينيه بريدال	سوزان خليل

٤٥٥- تاريخ الفلسفة الحديثة (مج٥)	فردريك كوبلستون	محمود سيد أحمد
٤٥٦- لا تنسنى (رواية)	مريم جعفرى	هويدا عزت محمد
٤٥٧- النساء فى الفكر السياسى الغربى	سوزان موللر أوكين	إمام عبدالفتاح إمام
٤٥٨- الموريسكيون الأندلسيون	مرثيديس غارثيا أرينال	جمال عبد الرحمن
٤٥٩- نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية	توم تيتنبرج	جلال البنا
٤٦٠- أقدم لك: الفاشية والنازية	ستوارت هود وليتزا جانستز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦١- أقدم لك: لكان	داريان ليدر وجودى جروفز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦٢- طه حسين من الأزهر إلى السوربون	عبدالرشيد الصادق محمودى	عبدالرشيد الصادق محمودى
٤٦٣- الدولة المارقة	ويليام بلوم	كمال السيد
٤٦٤- ديمقراطية للقلة	مايكل بارنتى	حصة إبراهيم المنيف
٤٦٥- قصص اليهود	لويس جنزبيرج	جمال الرفاعى
٤٦٦- حكايات حب وبطولات فرعونية	فيولين فانويك	فاطمة عبد الله
٤٦٧- التفكير السياسى والنظرة السياسية	ستيفين ديلو	ربيع وهبة
٤٦٨- روح الفلسفة الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٤٦٩- جلال الملوك	نصوص حبشية قديمة	مجدى عبدالرازق
٤٧٠- الأراضى والجودة البيئية	جارى م. بيرزنسكى وآخرون	محمد السيد النتة
٤٧١- رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ٢)	ثلاثة من الرحالة	عبد الله عبد الرازق إبراهيم
٤٧٢- دون كيخوتى (القسم الأول)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٣- دون كيخوتى (القسم الثانى)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٤- الأدب والنسوية	بام موريس	سهام عبدالسلام
٤٧٥- صوت مصر: أم كلثوم	فرجينيا دانيلسون	عادل هلال عنانى
٤٧٦- أرض الحبايب بعيدة: بيرم التونسى	ماريلين بوث	سحر توفيق
٤٧٧- تاريخ الصين منذ ما قبل التاريخ حتى القرن العشرين	هيلدا هوخام	أشرف كيلانى
٤٧٨- الصين والولايات المتحدة	ليوشيه شنج و لى شى دونج	عبد العزيز حمدى
٤٧٩- المقهـــى (مسرحية)	لاو شه	عبد العزيز حمدى
٤٨٠- تساى ون جى (مسرحية)	كو مو روا	عبد العزيز حمدى
٤٨١- بردة النبى	روى متحدة	رضوان السيد
٤٨٢- موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية	روبير جاك تيبو	فاطمة عبد الله
٤٨٣- النسوية وما بعد النسوية	سارة جامبل	أحمد الشامى
٤٨٤- جمالية التلقى	هانسن روبيرت ياوس	رشيد بنحدو
٤٨٥- التوبة (رواية)	نذير أحمد الدهلوى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٦- الذاكرة الحضارية	يان أسمن	عبدالحليم عبدالغنى رجب
٤٨٧- الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية	رفيع الدين المراد آبادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٨- الحب الذى كان وقصائد أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٩- هُسِّرل: الفلسفة علمًا دقيقًا	إدموند هُسِّرل	محمود رجب
٤٩٠- أسمار الببغاء	محمد قادرى	عبد الوهاب علوب
٤٩١- نصوص قصصية من روائع الأدب الأفريقى	نخبة	سمير عبد ربه
٤٩٢- محمد على مؤسس مصر الحديثة	جى فارجيت	محمد رفعت عواد

٤٩٣-	خطابات إلى طالب الصوتيات	هارولد بالمر	محمد صالح الضالع
٤٩٤-	كتاب الموتى الخروج فى النهار	نصوص مصرية قديمة	شريف الصيفى
٤٩٥-	اللوبى	إدوارد تيفان	حسن عبد ربه المصرى
٤٩٦-	الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ١)	إكوادو بانولى	مجموعة من المترجمين
٤٩٧-	العلمانية والنوع والدولة فى الشرق الأوسط	نادية العلى	مصطفى رياض
٤٩٨-	النساء والنوع فى الشرق الأوسط الحديث	جوديث تاكر ومارجريت مريودز	أحمد على بدوى
٤٩٩-	تقاطعات: الأمة والمجتمع والنوع	مجموعة من المؤلفين	فيصل بن خضراء
٥٠٠-	فى طفولتى: دراسة فى السيرة الذاتية العربية	تيتز رووكى	طلعت الشايب
٥٠١-	تاريخ النساء فى الغرب (جـ١)	آرلت جولد هامر	سحر فراج
٥٠٢-	أصوات بديلة	مجموعة من المؤلفين	هالة كمال
٥٠٣-	مختارات من الشعر الفارسى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد نور الدين عبدالمنعم
٥٠٤-	كتابات أساسية (جـ١)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٥-	كتابات أساسية (جـ٢)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٦-	ربما كان قديساً (رواية)	آن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥٠٧-	سيدة الماضى الجميل (مسرحية)	بيتر شيفر	شوقى فهيم
٥٠٨-	المولوية بعد جلال الدين الرومى	عبدالباقى جلبنارلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٥٠٩-	الفقر والإحسان فى عصر سلاطين المماليك	آدم صبرة	قاسم عبده قاسم
٥١٠-	الأرملة الماكرة (مسرحية)	كارلو جولدونى	عبدالرازق عيد
٥١١-	كوكب مرقَّع (رواية)	آن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥١٢-	كتابة النقد السينمائى	تيموثى كوريجان	جمال عبد الناصر
٥١٣-	العلم الجسور	تيد أنتون	مصطفى إبراهيم فهمى
٥١٤-	مدخل إلى النظرية الأدبية	جونثان كولر	مصطفى بيومى عبد السلام
٥١٥-	من التقليد إلى ما بعد الحداثة	فدوى مالطى دوجلاس	فدوى مالطى دوجلاس
٥١٦-	إرادة الإنسان فى علاج الإدمان	أرنولد واشنطون ودونا باوندى	صبرى محمد حسن
٥١٧-	نقش على الماء وقصص أخرى	نخبة	سمير عبد الحميد إبراهيم
٥١٨-	استكشاف الأرض والكون	إسحق عظيموف	هاشم أحمد محمد
٥١٩-	محاضرات فى المثالية الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٥٢٠-	الولع الفرنسى بمصر من الحلم إلى المشروع	أحمد يوسف	أمل الصبان
٥٢١-	قاموس تراجم مصر الحديثة	آرثر جولد سميث	عبدالوهاب بكر
٥٢٢-	إسبانيا فى تاريخها	أميركو كاسترو	على إبراهيم منوفى
٥٢٣-	الفن الطليطلى الإسلامى والمدجن	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٥٢٤-	الملك لير (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٥٢٥-	موسم صيد فى بيروت وقصص أخرى	دنيس جونسون	نادية رفعت
٥٢٦-	أقدم لك: السياسة البيئية	ستيفن كرول ووليم رانكين	محيى الدين مزيد
٥٢٧-	أقدم لك. كافكا	ديفيد زين ميروفتس وروبرت كرمب	جمال الجزيرى
٥٢٨-	أقدم لك: تروتسكى والماركسية	طارق على وفِلْ إيفانز	جمال الجزيرى
٥٢٩-	بدائع العلامة إقبال فى شعره الأردى	محمد إقبال	حازم محفوظ وحسين نجيب المصرى
٥٣٠-	مدخل عام إلى فهم النظريات التراثية	رينيه جينو	عمر الفاروق عمر

٥٣١–	ما الذى حَدَثَ فى «حَدَث» ١١ سبتمبر؟	جاك دريدا	صفاء فتحى
٥٣٢–	المغامرُ والمستشرق	هنرى لورنس	بشير السباعى
٥٣٣–	تعلُّم اللغة الثانية	سوزان جاس	محمد طارق الشرقاوى
٥٣٤–	الإسلاميون الجزائريون	سيڤرين لابا	حمادة إبراهيم
٥٣٥–	مخزن الأسرار (شعر)	نظامى الكنجوى	عبدالعزيز بقوش
٥٣٦–	الثقافات وقيم التقدم	صمويل هنتنجتون ولورانس هاريزون	شوقى جلال
٥٣٧–	للحب والحرية (شعر)	نخبة	عبدالغفار مكاوى
٥٣٨–	النفس والآخر فى قصص يوسف الشارونى	كيت دانيلر	محمد الحديدى
٥٣٩–	خمس مسرحيات قصيرة	كاريل تشرشل	محسن مصيلحى
٥٤٠–	توجهات بريطانية – شرقية	السير رونالد ستورس	رءوف عباس
٥٤١–	هى تتخيل وهلاوس أخرى	خوان خوسيه مياس	مروة رزق
٥٤٢–	قصص مختارة من الأدب اليونانى الحديث	نخبة	نعيم عطية
٥٤٣–	أقدم لك: السياسة الأمريكية	باتريك بروجان وكريس جرات	وفاء عبدالقادر
٥٤٤–	أقدم لك: ميلانى كلاين	روبرت هنشل وآخرون	حمدى الجابرى
٥٤٥–	يا له من سباق محموم	فرانسيس كريك	عزت عامر
٥٤٦–	ريموس	ت. ب. وايزمان	توفيق على منصور
٥٤٧–	أقدم لك: بارت	فيليب تودى وآن كورس	جمال الجزيرى
٥٤٨–	أقدم لك: علم الاجتماع	ريتشارد أوزبرن وبورن فان لون	حمدى الجابرى
٥٤٩–	أقدم لك: علم العلامات	بول كوبلى وليتاجانز	جمال الجزيرى
٥٥٠–	أقدم لك: شكسبير	نيك جروم وبيرو	حمدى الجابرى
٥٥١–	الموسيقى والعولمة	سايمون ماندى	سمحة الخولى
٥٥٢–	قصص مثالية	ميجيل دى ثربانتس	على عبد الرءوف البمبى
٥٥٣–	مدخل للشعر الفرنسى الحديث والمعاصر	دانيال لوفرس	رجاء ياقوت
٥٥٤–	مصر فى عهد محمد على	عفاف لطفى السيد مارسوه	عبدالسميع عمر زين الدين
٥٥٥–	الإستراتيجية الأمريكية للقرن الحادى والعشرين	أناتولى أوتكين	أنور محمد إبراهيم ومحمد نصرالدين الجبالى
٥٥٦–	أقدم لك: جان بودريار	كريس هوروكس وزوران جيفتك	حمدى الجابرى
٥٥٧–	أقدم لك: الماركيز دى ساد	ستوارت هود وجراهام كرولى	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٨–	أقدم لك: الدراسات الثقافية	زيودين ساردار وبورين ڤان لون	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٩–	الماس الزائف (رواية)	تشا تشاجى	عبدالحى أحمد سالم
٥٦٠–	صلصلة الجرس (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوى
٥٦١–	جناح جبريل (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوى
٥٦٢–	بلايين وبلايين	كارل ساجان	عزت عامر
٥٦٣–	ورود الخريف (مسرحية)	خاثينتو بينابينتى	صبرى محمدى التهامى
٥٦٤–	عُش الغريب (مسرحية)	خاثينتو بينابينتى	صبرى محمدى التهامى
٥٦٥–	الشرق الأوسط المعاصر	ديبورا ج. جيرنر	أحمد عبدالحميد أحمد
٥٦٦–	تاريخ أوروبا فى العصور الوسطى	موريس بيشوب	على السيد على
٥٦٧–	الوطن المغتصب	مايكل رايس	إبراهيم سلامة إبراهيم
٥٦٨–	الأصولى فى الرواية	عبد السلام حيدر	عبد السلام حيدر

٥٦٩-	موقع الثقافة	هومى بابا	ثائر ديب
٥٧٠-	دول الخليج الفارسى	سير روبرت هاى	يوسف الشارونى
٥٧١-	تاريخ النقد الإسبانى المعاصر	إيميليا دى ثوليتا	السيد عبد الظاهر
٥٧٢-	الطب فى زمن الفراعنة	برونو أليوا	كمال السيد
٥٧٣-	أقدم لك: فرويد	ريتشارد ابيجنانس وأسكار زارتى	جمال الجزيرى
٥٧٤-	مصر القديمة فى عيون الإيرانيين	حسن بيرنيا	علاء الدين السباعى
٥٧٥-	الاقتصاد السياسى للعولمة	نجير وودز	أحمد محمود
٥٧٦-	فكر ثربانتس	أمريكو كاسترو	ناهد العشرى محمد
٥٧٧-	مغامرات بينوكيو	كارلو كولودى	محمد قدرى عمارة
٥٧٨-	الجماليات عند كيتس وهنت	أيومى ميزوكوشى	محمد إبراهيم وعصام عبد الرءوف
٥٧٩-	أقدم لك: تشومسكى	چون ماهر وچودى جرونز	محيى الدين مزيد
٥٨٠-	دائرة المعارف الدولية (مج١)	چون فيزر وبول سيترجز	بإشراف: محمد فتحى عبدالهادى
٥٨١-	الحمقى يموتون (رواية)	ماريو بوزو	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٢-	مرايا على الذات (رواية)	هوشنك كلشيرى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٣-	الجيران (رواية)	أحمد محمود	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٤-	سفر (رواية)	محمود دولت آبادى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٥-	الأمير احتجاب (رواية)	هوشنك كلشيرى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٦-	السينما العربية والأفريقية	ليزبيث مالكموس وروى آرمز	سهام عبد السلام
٥٨٧-	تاريخ تطور الفكر الصينى	مجموعة من المؤلفين	عبدالعزيز حمدى
٥٨٨-	أمنحوتپ الثالث	آنييس كابرول	ماهر جويجاتى
٥٨٩-	تمبكت العجيبة (رواية)	فيلكس ديبوا	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٥٩٠-	أساطير من الموروثات الشعبية الفنلندية	نخبة	محمود مهدى عبدالله
٥٩١-	الشاعر والمفكر	هوراتيوس	على عبدالتواب على وصلاح رمضان السيد
٥٩٢-	الثورة المصرية (جـ١)	محمد صبرى السوربونى	مجدى عبدالحافظ وعلى كورخان
٥٩٣-	قصائد ساحرة	بول فاليرى	بكر الحلو
٥٩٤-	القلب السمين (قصة أطفال)	سوزانا تامارو	أمانى فوزى
٥٩٥-	الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ٢)	إكوادو بانولى	مجموعة من المترجمين
٥٩٦-	الصحة العقلية فى العالم	روبرت ديجارليه وآخرون	إيهاب عبدالرحيم محمد
٥٩٧-	مسلمو غرناطة	خوليو كاروباروخا	جمال عبدالرحمن
٥٩٨-	مصر وكنعان وإسرائيل	دونالد ريدفورد	بيومى على قنديل
٥٩٩-	فلسفة الشرق	هرداد مهرين	محمود علاوى
٦٠٠-	الإسلام فى التاريخ	برنارد لويس	مدحت طه
٦٠١-	النسوية والمواطنة	ريان ڤوت	أيمن بكر وسمر الشيشكلى
٦٠٢-	ليوتار:نحو فلسفة ما بعد حداثية	چيمس وليامز	إيمان عبدالعزيز
٦٠٣-	النقد الثقافى	آرثر أيزابرجر	وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسى
٦٠٤-	الكوارث الطبيعية (مج١)	باتريك ل. آبوت	توفيق على منصور
٦٠٥-	مخاطر كوكبنا المضطرب	إرنست زيبروسكى (الصغير)	مصطفى إبراهيم فهمى
٦٠٦-	قصة البردى اليونانى فى مصر	ريتشارد هاريس	محمود إبراهيم السعدنى

٦٠٧-	قلب الجزيرة العربية (جـ١)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
٦٠٨-	قلب الجزيرة العربية (جـ٢)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
٦٠٩-	الانتخاب الثقافى	أجنر فوج	شوقى جلال
٦١٠-	العمارة المدجنة	رفائيل لويث جوثمان	على إبراهيم منوفى
٦١١-	النقد والأيديولوجية	تيرى إيجلتون	فخرى صالح
٦١٢-	رسالة النفسية	فضل الله بن حامد الحسينى	محمد محمد يونس
٦١٣-	السياحة والسياسة	كولن مايكل هول	محمد فريد حجاب
٦١٤-	بيت الأقصر الكبير(رواية)	فوزية أسعد	منى قطان
٦١٥-	عرض الأحداث التى وقعت فى بغداد من ١٩٩٧ إلى ١٩٩٩	أليس بسيرينى	محمد رفعت عواد
٦١٦-	أساطير بيضاء	روبرت يانج	أحمد محمود
٦١٧-	الفولكلور والبحر	هوراس بيك	أحمد محمود
٦١٨-	نحو مفهوم لاقتصاديات الصحة	تشارلز فيلبس	جلال البنا
٦١٩-	مفاتيح أورشليم القدس	ريمون استانبولى	عايدة الباجورى
٦٢٠-	السلام الصليبى	توماش ماستناك	بشير السباعى
٦٢١-	النوبة المعبر الحضارى	وليم ى. آدمز	فؤاد عكود
٦٢٢-	أشعار من عالم اسمه الصين	آى تشينغ	أمير نبيه وعبدالرحمن حجازى
٦٢٣-	نوادر جحا الإيرانى	سعيد قانعى	يوسف عبدالفتاح
٦٢٤-	أزمة العالم الحديث	رينيه جينو	عمر الفاروق عمر
٦٢٥-	الجرح السرى	جان جينيه	محمد برادة
٦٢٦-	مختارات شعرية مترجمة (جـ٢)	نخبة	توفيق على منصور
٦٢٧-	حكايات إيرانية	نخبة	عبدالوهاب علوب
٦٢٨-	أصل الأنواع	تشارلس داروين	مجدى محمود المليجى
٦٢٩-	قرن آخر من الهيمنة الأمريكية	نيقولاس جويات	عزة الخميسى
٦٣٠-	سيرتى الذاتية	أحمد بللو	صبرى محمد حسن
٦٣١-	مختارات من الشعر الأفريقى المعاصر	نخبة	بإشراف: حسن طلب
٦٣٢-	المسلمون واليهود فى مملكة فالنسيا	دولورس برامون	رانيا محمد
٦٣٣-	الحب وفنونه (شعر)	نخبة	حمادة إبراهيم
٦٣٤-	مكتبة الإسكندرية	روى ماكلويد وإسماعيل سراج الدين	مصطفى البهنساوى
٦٣٥-	التثبيت والتكيف فى مصر	جودة عبد الخالق	سمير كريم
٦٣٦-	حج يولندة	جناب شهاب الدين	سامية محمد جلال
٦٣٧-	مصر الخديوية	ف. روبرت هنتر	بدر الرفاعى
٦٣٨-	الديمقراطية والشعر	روبرت بن ورين	فؤاد عبد المطلب
٦٣٩-	فندق الأرق (شعر)	تشارلز سيميك	أحمد شافعى
٦٤٠-	الكسياد	الأميرة أنّاكومنينا	حسن حبشى
٦٤١-	برتراندرسل (مختارات)	برتراند رسل	محمد قدرى عمارة
٦٤٢-	أقدم لك: داروين والتطور	جوناثان ميلر وبورين فان لون	ممدوح عبد المنعم
٦٤٣-	سفرنامه حجاز (شعر)	عبد الماجد الدريابادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٦٤٤-	العلوم عند المسلمين	هوارد د.تيرنر	فتح الله الشيخ

٦٤٥-	السياسة الخارجية الأمريكية ومصادرها الداخلية	تشارلز كجلى ويوجين ويتكوف	عبد الوهاب علوب
٦٤٦-	قصة الثورة الإيرانية	سپهر ذبيح	عبد الوهاب علوب
٦٤٧-	رسائل من مصر	جون نينيه	فتحى العشرى
٦٤٨-	بورخيس	بياتريث سارلو	خليل كلفت
٦٤٩-	الخوف وقصص خرافية أخرى	جى دى موباسان	سحر يوسف
٦٥٠-	الدولة والسلطة والسياسة فى الشرق الأوسط	روجر أوين	عبد الوهاب علوب
٦٥١-	ديليسبس الذى لا نعرفه	وثائق قديمة	أمل الصبان
٦٥٢-	آلهة مصر القديمة	كلود ترونكر	حسن نصر الدين
٦٥٣-	مدرسة الطغاة (مسرحية)	إيريش كستنر	سمير جريس
٦٥٤-	أساطير شعبية من أوزبكستان (جـ١)	نصوص قديمة	عبد الرحمن الخميسى
٦٥٥-	أساطير وآلهة	إيزابيل فرانكو	حليم طوسون ومحمود ماهر طه
٦٥٦-	خبز الشعب والأرض الحمراء (مسرحيتان)	ألفونسو ساسترى	ممدوح البستاوى
٦٥٧-	محاكم التفتيش والموريسكيون	مرثيديس غارثيا أرينال	خالد عباس
٦٥٨-	حوارات مع خوان رامون خيمينيث	خوان رامون خيمينيث	صبرى التهامى
٦٥٩-	قصائد من إسبانيا وأمريكا اللاتينية	نخبة	عبداللطيف عبدالحليم
٦٦٠-	نافذة على أحدث العلوم	ريتشارد فايفيلد	هاشم أحمد محمد
٦٦١-	روائع أندلسية إسلامية	نخبة	صبرى التهامى
٦٦٢-	رحلة إلى الجذور	داسو سالديبار	صبرى التهامى
٦٦٣-	امرأة عادية	ليوسيل كليفتون	أحمد شافعى
٦٦٤-	الرجل على الشاشة	ستيفن كوهان وإنا راى هارك	عصام زكريا
٦٦٥-	عوالم أخرى	بول دافيز	هاشم أحمد محمد
٦٦٦-	تطور الصورة الشعرية عند شكسبير	وولفجانج اتش كليمن	جمال عبد الناصر ومدحت الجيار وجمال جاد الرب
٦٦٧-	الأزمة القادمة لعلم الاجتماع الغربى	ألفن جولدنر	على ليلة
٦٦٨-	ثقافات العولمة	فريدريك چيمسون وماساو ميوشى	ليلى الجبالى
٦٦٩-	ثلاث مسرحيات	وول شوينكا	نسيم مجلى
٦٧٠-	أشعار جوستاف أدولفو	جوستاف أدولفو بِكر	ماهر البطوطى
٦٧١-	قل لى كم مضى على رحيل القطار؟	جيمس بولدوين	على عبدالأمير صالح
٦٧٢-	مختارات من الشعر الفرنسى للأطفال	نخبة	إبتهال سالم
٦٧٣-	ضرب الكليم (شعر)	محمد إقبال	جلال الحفناوى
٦٧٤-	ديوان الإمام الخمينى	آية الله العظمى الخمينى	محمد علاء الدين منصور
٦٧٥-	أثينا السوداء (جـ٢، مج١)	مارتن برنال	بإشراف: محمود إبراهيم السعدنى
٦٧٦-	أثينا السوداء (جـ٢، مج٢)	مارتن برنال	بإشراف: محمود إبراهيم السعدنى
٦٧٧-	تاريخ الأدب فى إيران (جـ١ ، مج١)	إدوارد جرانفيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٨-	تاريخ الأدب فى إيران (جـ١ ، مج٢)	إدوارد جرانفيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٩-	مختارات شعرية مترجمة (جـ٢)	وليام شكسبير	توفيق على منصور
٦٨٠-	سنوات الطفولة (رواية)	وول شوينكا	سمير عبد ربه
٦٨١-	هل يوجد نص فى هذا الفصل؟	ستانلى فش	أحمد الشيمى
٦٨٢-	نجوم حظر التجوال الجديد (رواية)	بن أوكرى	صبرى محمد حسن

٦٨٣- سكين واحد لكل رجل (رواية)	ت. م. ألوكو	صبرى محمد حسن
٦٨٤- الأعمال القصصية الكاملة (أنا كندا) (جـ١)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسى
٦٨٥- الأعمال القصصية الكاملة (الصحراء) (جـ٢)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسى
٦٨٦- امرأة محاربة (رواية)	ماكسين هونج كنجستون	سحر توفيق
٦٨٧- محبوبة (رواية)	فتانة حاج سيد جوادى	ماجدة العنانى
٦٨٨- الانفجارات الثلاثة العظمى	فيليب م. دوبر وريتشارد أ. موار	فتح الله الشيخ وأحمد السماحى
٦٨٩- الملف (مسرحية)	تادووش روجيفيتش	هناء عبد الفتاح
٦٩٠- محاكم التفتيش فى فرنسا	(مختارات)	رمسيس عوض
٦٩١- ألبرت أينشتين: حياته وغرامياته	(مختارات)	رمسيس عوض
٦٩٢- أقدم لك: الوجودية	ريتشارد أبيجانسى وأوسكار زاريت	حمدى الجابرى
٦٩٣- أقدم لك: القتل الجماعى (المحرقة)	حائيم برشيت وآخرون	جمال الجزيرى
٦٩٤- أقدم لك: دريدا	جيف كولينز وبيل مايبلين	حمدى الجابرى
٦٩٥- أقدم لك: رسل	ديف روبنسون وجودى جروف	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٦- أقدم لك: روسو	ديف روبنسون وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٧- أقدم لك: أرسطو	روبرت ودفين وجودى جروفس	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٨- أقدم لك: عصر التنوير	ليود سبنسر وأندرزيجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٩- أقدم لك: التحليل النفسى	إيفان وارد وأوسكار زارايت	جمال الجزيرى
٧٠٠- الكاتب وواقعه	ماريو فرجاش	بسمة عبدالرحمن
٧٠١- الذاكرة والحداثة	وليم رود فيفيان	منى البرنس
٧٠٢- الأمثال الفارسية	أحمد وكيليان	محمود علاوى
٧٠٣- تاريخ الأدب فى إيران (جـ٢)	إدوارد جرانفيل براون	أمين الشواربى
٧٠٤- فيه ما فيه	مولانا جلال الدين الرومى	محمد علاء الدين منصور وآخرون
٧٠٥- فضل الأنام من رسائل حجة الإسلام	الإمام الغزالى	عبدالحميد مدكور
٧٠٦- الشفرة الوراثية وكتاب التحولات	جونسون ف. يان	عزت عامر
٧٠٧- أقدم لك. ڤالتر بنيامين	هوارد كاليجل وآخرون	وفاء عبدالقادر
٧٠٨- فراعنة من؟	دونالد مالكولم ريد	رءوف عباس
٧٠٩- معنى الحياة	ألفريد آدلر	عادل نجيب بشرى
٧١٠- الأطفال والتكنولوجيا والثقافة	يان هاتشباى وجوموران إليس	دعاء محمد الخطيب
٧١١- درة التاج	ميرزا محمد هادى رسوا	هناء عبد الفتاح
٧١٢- ميراث الترجمة: الإلياذة (جـ١)	هوميروس	سليمان البستانى
٧١٣- ميراث الترجمة. الإلياذة (جـ٢)	هوميروس	سليمان البستانى
٧١٤- ميراث الترجمة. حديث القلوب	لامنيه	حنا صاوه
٧١٥- جامعة كل المعارف (جـ١)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٦- جامعة كل المعارف (جـ٢)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٧- جامعة كل المعارف (جـ٣)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٨- جامعة كل المعارف (جـ٤)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٩- جامعة كل المعارف (جـ٥)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧٢٠- جامعة كل المعارف (جـ٦)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧٢١- فلسفة المتكلمين فى الإسلام (مج١)	هـ. أ. ولفسون	مصطفى لبيب عبد الغنى

٧٢٢-	الصفيحة وقصص أخرى	يشار كمال	الصفصافى أحمد القطورى
٧٢٣-	تحديات ما بعد الصهيونية	إفرايم نيمنى	أحمد ثابت
٧٢٤-	اليسار الفرويدى	بول روبنسون	عبده الريس
٧٢٥-	الاضطراب النفسى	جون فيتكس	مى مقلد
٧٢٦-	الموريسكيون فى المغرب	غييرمو غوثالبيس بوستو	مروة محمد إبراهيم
٧٢٧-	حلم البحر (رواية)	باچين	وحيد السعيد
٧٢٨-	العولمة. تدمير العمالة والنمو	موريس آليه	أميرة جمعة
٧٢٩-	الثورة الإسلامية فى إيران	صادق زيباكلام	هويدا عزت
٧٣٠-	حكايات من السهول الأفريقية	آن جاتى	عزت عامر
٧٣١-	النوع: الذكر والأنثى بين التميز والاختلاف	مجموعة من المؤلفين	محمد قدرى عمارة
٧٣٢-	قصص بسيطة (رواية)	إنجو شولتسه	سمير جريس
٧٣٣-	مأساة عطيل (مسرحية)	وليم شيكسبير	محمد مصطفى بدوى
٧٣٤-	بونابرت فى الشرق الإسلامى	أحمد يوسف	أمل الصبان
٧٣٥-	فن السيرة فى العربية	مايكل كوبرسون	محمود محمد مكى
٧٣٦-	التاريخ الشعبى للولايات المتحدة (جـ١)	هوارد زن	شعبان مكاوى
٧٣٧-	الكوارث الطبيعية (مج٢)	باتريك ل. أبوت	توفيق على منصور
٧٣٨-	دمشق من عصر ما قبل التاريخ إلى الدولة المملوكية	جيرار دى جورج	محمد عواد
٧٣٩-	دمشق من الإمبراطورية العثمانية حتى الوقت الحاضر	جيرار دى جورج	محمد عواد
٧٤٠-	خطابات القوة	بارى هندس	مرفت ياقوت
٧٤١-	الإسلام وأزمة العصر	برنارد لويس	أحمد هيكل
٧٤٢-	أرض حارة	خوسيه لاكوادرا	رزق بهنسى
٧٤٣-	الثقافة: منظور داروينى	روبرت أونجر	شوقى جلال
٧٤٤-	ديوان الأسرار والرموز (شعر)	محمد إقبال	سمير عبد الحميد
٧٤٥-	المآثر السلطانية	بيك الدنبلى	محمد أبو زيد
٧٤٦-	تاريخ التحليل الاقتصادى (مج١)	جوزيف أ. شومبيتر	حسن النعيمى
٧٤٧-	الاستعارة فى لغة السينما	تريفور وايتوك	إيمان عبد العزيز

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٥٢٨٣ / ٢٠٠٥


المجلس الأعلى للثقافة
يعالج هذا الكتاب الاستعارة نفسها بقدر ما يعالج الإمكانات البلاغية فى السينما . فالفيلم هو طريقة للكشف عن بعض تلك الخصائص الرئيسية للاستعارة التى يؤدى التركيز على وسائل التعبير اللفظية فى الأدب إلى المخاطرة بتجاهلها .
Bibliotheca Alexandrina
06444364